CAPITAN SPAVENTO

Dott. GRAZIANO SENIGAGLIA

CAPITAN SPAVENTO

FIRENZE
BERNARDO SEEBER
LIBRAIO - EDITORE
Via Tornabuoni, 20

1899.

ALLA SANTA MEMORIA

DELLA POVERA MAMMA MIA

QUESTO PRIMO LAVORO

CONCEPITO E MEDITATO

NEI GIORNI DEL DOLORE

IL SUO SPIRITO GENTILE

MI SIA GUIDA E CONFORTO

NELL' ARDUO CAMMINO.

I.

Cause ed elementi che favorirono il sorgere del Capitano nella commedia italiana del sec. XVI — La satira del soldato di ventura, e la satira dello Spagnuolo — Una distinzione inesatta del Riccoboni — Differenza fra bravo e Capitano.

Volgevano tempi ben tristi per l'Italia nostra: l'astro della sua fortuna era ormai tramontato, e tutto ormai sembrava cooperare alla sua piena rovina, tutto concorreva a prepararle quei lunghi secoli di servitù che furono castigo sì terribile, ma così meritato alle colpe degl'Italiani.

Gli eserciti stranieri calavano adèsso da ogni parte ad occuparla; Francesi e Spagnuoli se ne disputavano l'agognato acquisto, empiendola a gara di sangue e di desolazione.

Allora appunto sarebbe stato necessario che il valore de' cittadini movesse a rintuzzare la baldanza straniera: allora, per contro, si vide lo spettacolo disgustoso degl'Italiani che, quasi indifferenti spettatori, assistevano allo svolgersi di quelle lotte, come se i contrasti che si agitavano, non fossero questioni vitali per la libertà nostra. Ma l'uomo del '500, scettico e corrotto, doveva considerare vane utopie i santi ideali di

patria e di libertà, e gl' Italiani ebbero a patire l'intollerabile vergogna di vedere le milizie trionfanti di Carlo VIII correre la loro terra da un capo all'altro, « senz'altro travaglio », siccom' è noto, « che un po' di gesso per segnar li alberghi ».

Fu detto che la scoperta della polvere segnò il principio della decadenza nella milizia, giacchè con essa veniva gradatamente a scemar l'importanza del valor personale. Ma non era questo, pur troppo, il guaio: ognuno lo sa, il male era nell' egoismo profondo dei cittadini degeneri. Mancava la scintilla dell' amor patrio, mancavan loro i nobili entusiasmi che conducono alla vittoria: era naturale che questa rimanesse agli stranieri, i quali almeno avevano uno scopo, se non uno scopo alto e generoso, laddove gl'Italiani non sentivano in sè neppure il coraggio di difendere la propria indipendenza. E la malaugurata servitù doveva fatalmente piombare sulla bella ed infelice penisola.

Chè infatti non a cittadini era affidata la pur debole resistenza, ma solo a mercenarî. La milizia allora fu uno scherno, si ridusse solo a faccenda di denaro, ed orde di venturieri piovvero d'ogni parte, pronti a « versar l'alma a prezzo ». In quel tempo appunto il nobile mestier delle armi parve esser solo retaggio di condottieri: fiorivan sì le compagnie di ventura, risorte specialmente per opera di Giovanni dalle Bande Nere, e popoli e principi se ne servivano, ma non apprendevano da questo esempio a impugnar essi stessi il ferro, difensore dei loro diritti. Non ci furono che i Fiorentini, i quali, pur troppo tardi, si ridussero ad ascoltare la voce del Machiavelli e istituirono le *Ordinanze,* nobile per quanto sfortunato tentativo che onora gli ultimi giorni della moribonda Repubblica. Ma questo è un caso isolato: in genere gl'Italiani eran troppo fiacchi

per il mestiere della guerra; da loro non potevan sorgere che mercanti o letterati, e i loro paladini dovevano necessariamente essere que' venturieri, a cui non la patria, non la gloria era stimolo al combattere, ma il denaro, e fra' quali chi più cruento, più era pregiato; ond'è naturale che sorgesse in loro quella spavalderìa, così lontana dal genuino valore quanto l'oro dall'orpello, la verità dalla menzogna. Se ne lamentava il Segretario Fiorentino, nel Proemio dell'*Arte della Guerra:* « Si vede spesso se alcuno disegna nel « l'esercizio del soldato prevalersi, che subito non so- « lamente cangia abito, ma ancora nei costumi, nel- « l'usanza, nella voce e nella presenza d'ogni civile « uso si disforma, perchè non crede poter vestire un « abito civile colui che vuole essere espedito e pronto « ad ogni violenza; nè i civili costumi ed usanze puote « avere quello, il quale giudica e quelli costumi essere « effeminati, e quelle usanze non favorevoli alle sue « operazioni; nè pare conveniente mantenere la pre- « senza e le parole ordinarie a quello che con la barba « e con le bestemmie vuol far paura a tutto il mondo ».

Queste le parole di messer Niccolò, che non avea davvero il tono di scherzare e deplorava sinceramente le tendenze del suo tempo. Ma all'indifferentismo dei Cinquecentisti anche queste miserie dovean offrir materia di riso; e coloro stessi che si servivano del braccio di que' venturieri, mentre ne richiedevano e ne pagavano l'aiuto, riserbavansi poi il diritto di chiamarli vigliacchi e di deriderli, giungendo perfino a negare la vera *virtus* antica, cosicchè non si ebbe neppur riguardo ai passati famosi condottieri, di cui il popolo si divertì talora a oltraggiare gl' illustri nomi, storpiandoli sguaiatamente e adoperandoli in significato più basso, quando pur non osceno. Di tal guisa potè nel sec. XVI

acquistar forza di proverbio il dettato *Esser da Bergamo* (1), con palese ed ingiusta allusione al celebre capitano Bartolommeo Colleoni, il cui nome prestandosi facilmente a uno sconcio doppio senso, si trasformò addirittura in ... *Minchioni* (2). Analogamente, nel *Martello* del Cecchi, il bravo Lanfranco Cacciadiavoli da Mantova ricopre indegnamente un nome storico, di un valoroso sebben poco onest'uomo: un tal Cacciadiavoli, corsaro, che fece parlare assai di sè e delle sue gesta. E l'appellativo *Ferramosca*, applicato al soldato della *Philenia* del Mariconda, non par quasi irridere alla cara e consacrata memoria del prode di Barletta? Ciò che dà prova di una petulante spensieratezza e mancanza di rispetto, sicchè vien fatto di pensare che forse, quando si dipingon gl'Italiani come povere vittime che disperate levano il riso dell'impotenza, ultimo oltraggio de' deboli, sul viso dell'oppressore, si cade nell'esagerazione e in un falso sentimentalismo; perchè coloro che, costretti a fidarsi nelle mani di mercenarî, poi si divertivano a dirne male, non meritano invero tutto quel benigno compatimento che si suol loro concedere.

D'altra parte però lungi da noi il proposito di far qui un' apologìa de' soldati del Rinascimento, chè sarebbe questo un andar contro alla verità storica. Nè mancano infatti i documenti ad attestare che veramente esisteva

---

(1) Cfr. *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani* spiegati e commentati da Pico Luri da Vassano (Ludovico Passarini). Roma, tip. Tiberina, 1875 p. 92 (n. 191) — e, più diffusamante, l' opuscolo del prof. A. Pesenti: *Ricerche intorno al motto proverbiale:* NON È PIÙ IL TEMPO DI BARTOL. DA BERGAMO (Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1879).

(2) Lo Zerbini (*Note storiche sul dialetto bergamasco*. Bergamo, Gaffuri, 1886, p. 38) ricorda due traduzioni in quel dialetto dell' *Orlando Furioso*, di cui una dedicata « al sagnor Bartolamè *Minchiò* da Bergem so patrò ». Cfr. Passarini, op. cit. n. 192, INFIN BARTOL. DÀ NEL MINCHION.

allora nell' ambiente militare uno straordinario spirito di prepotenza, di ampollosità, di millanterìa, concepibilissimo, del resto, in coloro che, combattendo per conto di altri e sol per denaro, per ottener riputazione dovevano andar spacciando prodezze vere e non vere. Ma pur troppo spesso eran *bravi a credenza*, più valenti a menar la lingua che la spada, e mostravan la propria forza meglio all'osterìa che su' campi di battaglia. Eppure si davan le più grandi arie e le città eran infestate di cosiffatti figuri che passeggiavan le strade con atteggiamento da spavaldi, molestando magari i pacifici cittadini e vivendo di soperchierìe e di violenze; prepotenti co' deboli, vili ed inetti dinanzi a un pericolo. Di questa bella razza di farabutti è rimasta tipica personificazione quel Cuio, la cui improvvida baldanza fu così bene rintuzzata dal valoroso Ferrucci, e il nome del quale passò poscia in proverbio, onde *fare il cuius* vale lo stesso che fare il gradasso, il tagliacantoni, l'ammazzasette (1).

Ora, la prima impressione che destavano cotesti parabolani e ciurmatori non poteva esser che di schifo e di sdegno; ma poi, a pensarci meglio, conveniva non prenderla sul serio e riderne. Se ne accorsero facilmente i belli spiriti del '500, e la figura del soldato vantatore fece bentosto il suo ingresso poco trionfale nel teatro ove dovea prender così stabile dimora. E che la grossolana ma salace *vis comica* del personaggio fosse profondamente sentita e gustata come « materia da commedia », lo dice, a tacer d'altri, Annibal Caro in una lettera rimasta famosa, a onore e gloria

---

(1) Cfr. G. Nerucci, in *Giorn. d'erudizione*, VII (1898) n. 3-4, p. 53. L'aneddoto è riportato dal Sassetti, *Vita di Franc. Ferrucci*. Milano, Daelli (Bibl. Rara, n. 9) p. 9 cfr. ibid. p. 69.

di quel suo indimenticabile Capitan Coluzzo (1), un disperato scroccone, la cui unica impresa era di mendicar desinari a forza di chiacchiere e che pur la facea da eroe e da gran signore, offrendo a tutti ospitalità nel suo... palazzo di Velletri. Quivi giunti, il Caro ed altri amici suoi ebber modo di ben ridere alle sue spalle; ma come riassumere, senza guastarla, l'amena scenetta? La confusione e lo sgomento del disgraziato dinanzi alle intimazioni de' gentiluomini di mantenere adesso le precedenti promesse, il suo dibattito con la Niccolosa, una baldracca che lo aveva assalito « rimpro- « verandogli una paga di che l'avea truffata »; i maltrattamenti, le ingiurie e le percosse somministrategli dalla donna aizzata da un nuovo amante, le contumelie e gli scherni onde il povero Coluzzo è bersagliato a cena, finchè, mercè l'intervento di uno de' gentiluomini, la pace è ristabilita col pagare alla Niccolosa la sua mercede di un carlino — tutto ciò è in effetto così naturalmente *materia da commedia*, o piuttosto da farsa, che l'arguto narratore, descrivendo l'avventura a messer Silvestro da Prato, gliela presenta come un ottimo soggetto per uno scherzo comico, di cui distingue burlescamente, sottolineandone volta a volta le successive vicende, i varî *atti*. È dunque una curiosa riprova, questa del Caro, ad attestare come sorgesse spontanea alla mente degli scrittori l'idea di un facile adattamento e trapasso del ridicolo personaggio dalla vita reale a quella fittizia del teatro.

Anche Coluzzo è, come Cuio, un soldataccio fanfanfarone e vigliacco; ma le sue grandezzate son di natura meno bellicosa: esso vorrebbe anzitutto farsi

---

(1) A. Caro. *Delle lettere familiari* ed. Comino, Padova, 1742 Vol. I, p. 36 sgg. (Lett. XXIII). A Silvestro da Prato. — Da Velletri, 30 aprile 1538.

credere un riccone, mentre non è che uno spiantato pieno di fumo e di fame; e, se all'atto pratico si lascia malmenare anche da una femmina da trivio, ciò non esclude le sue pretensioni erotiche e dongiovannesche.

La smania delle amorose imprese è stato sempre uno de' tratti caratteristici alla natura del soldato che suol mettere in esse altrettanto e, spesso, più ardore che nelle gesta guerresche, forse perchè gli sembrano più attraenti e meno pericolose. Questi poco degni seguaci di Marte che tengono specialmente a imitarne la leggendaria predilezione per la dea Venere, corron dietro a tutte le donne, fanno i galanti e gli spasimanti, si atteggiano a vagheggini e conquistatori irresistibili .... Ma è superflua la rievocazione di una immagine, a tutti, magari per quotidiana esperienza, familiare. Valga piuttosto la testimonianza di un noto scrittore del '500 che, in un'acerba tirata contro la degenere milizia dell'epoca, divenuta « una feccia di bricconi, una schiuma di canaglia, un lezzo di poltroneria », descrive con molta, forse eccessiva vivacità l'aspetto di que' ganimedi da strapazzo de' quali sembra vi fosse allora insolita abbondanza. « I corpi » — dice il Garzoni — « sono effeminati e molli, « le mani lascive, le braccia tenere, la dispositione mu« liebre, la faccia sensuale, l'aspetto venereo, i capelli « racconciati con artifizio, e gli animi son cupidinei af« fatto affatto » (1). Ammettiamo pure un po' d'iperbole in questo enfatico e sì poco lusinghiero ritratto; ma il marcio esisteva davvero, e accanto alla mastodontica

---

(1) Garzoni Tommaso. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo.* Venezia. Somasco, 1569, Disc. LXXXII. *Della militia in universale et de capitani e soldati in particolare, et de Minatori (pagg. 632-642).*

figura dello spadaccino dallo sguardo feroce, che non ha in bocca altre parole che di sfida e di minaccie e, imprecando e bestemmiando Iddio e i Santi, vuole ammazzar tutti eppoi si lascia infilzare come un coniglio; accanto al macabro profilo del pezzente vanaglorioso che fa eternamente castelli in aria e si diletta a enumerare le sue fantastiche ricchezze per ingannare l'appetito che lo consuma; accanto a questi due campioni di codardìa e di menzogna sorge un terzo monumento di affettazione e di vanità, non meno ridicolo degli altri ed altrettanto presuntuoso, che i comici designano coll'epiteto sonoro di *assassinato d'amore* (1), tutto voce e penne, tutto complimenti e cerimonie, che può esser militare o borghese, e sul teatro s'incarna tipicamente nel *napoletano* o nello *spagnuolo.*

La creazione del napoletano in commedia riassume in sè il lato più grottesco di quella focosa e sovrabbondante natura meridionale, dal gesto largo e dalla parola immaginosa, e corrisponde a un sorriso più malizioso che malevolo; nè esprime un forte risentimento od odio di razza, tant'è vero che lo stesso teatro napoletano è il primo ad accettarla e diffonderla (2). Ma la maschera dello *spagnuolo* veniva ad acquistare un significato ben diverso e d'interesse addirittura nazionale presso gl'italiani del sec. XVI che, non avendo saputo in tempo opporre un argine all'invadente prepotenza degli stranieri, ormai non avevano altro sfogo che di farne la caricatura; magro compenso, meschina e ingenerosa vendetta di anime deboli che, non tro-

---

(1) Si ricordi la conosciutissima descrizione nel prologo del *Marescalco* di Pietro Aretino.

(2) Cfr. Ben. Croce. *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia.* Roma, Lœscher, 1899. — V. anche lo stesso nel *Corriere di Napoli*, XXII (1893), nn. 245 e 247.

vando in sè la forza nè il coraggio di un'aperta ribellione, si limitano al serpentino morso dell'ironìa.

In uno scritto recente (1) il Croce, divenuto ormai così benemerito degli studî di storia del nostro teatro, fa con ragione osservare non esser vero, come generalmente si crede e si afferma, che il soldato della commedia possa senz' altro ridursi alla caricatura del soldato spagnuolo; anzi lo *spagnuolo* è in origine un carattere ben distinto dal *capitano*, e non è già concepito come un uomo d'armi, ma semplicemente come un bellimbusto, sedicente gentiluomo, che sta molto in sussiego ed offre a tutti la sua protezione con spiccata preferenza per il sesso debole; vanta sempre la sua nobiltà, le sue ricchezze e, più di tutto, le sue fortune amorose; e tutto ciò con quella contegnosa gravità e prosopopea propria della sua nazione (2).

Un buon fondo di verità era dunque il punto di partenza della satirica rappresentazione; ma il rancore insaziato de' vinti che mal tolleravano la signoria straniera ed erano esacerbati da' ricordi ancor prossimi delle violenze, delle rapine, de' saccheggi commessi dagl' invasori, non poteva a meno d' ingrossar le tinte, adottando con entusiasmo quell' unico mezzo possibile di protesta. Sicchè, quando un secolo più tardi le *Filippiche* del Tassoni levarono alto il grido di dolore e di rivolta contro l' aborrita dominazione spagnuola, non fecer che ripeter col tono acre e virulento dell' invettiva ciò che già da molto tempo andava ripetendo, nella forma più blanda e meno audace del sarcastico sogghigno, la commedia — fida interprete, in questo caso,

---

(1) *Ricerche ispano-italiane*. Noterelle lette all'Accad. Pontaniana estr. dagli Atti dell'Accad. Pontan. XXIX (1898), serie II, p. 19.

(2) Il § 3 delle citate *Ricerche isp. it.* del Croce dà ampi ragguagli sugli *Spagnuoli descritti dagl' italiani*.

del sentimento popolare — ove niun oltraggio, nessuna contumelia era stata risparmiata ai nemici d'Italia.

Innumerevoli sono le accuse mosse loro di prepotenza, di rapacia, di piraterìa, perfino di miscredenza e di eresia. Fatto curioso quest'ultimo e degno di esser notato, dacchè ognuno conosce a prova lo scetticismo in materia religiosa, che predominava negl' Italiani del '500, il popolo dell'Umanismo e, in conseguenza, del Paganesimo rinnovellato (1). Uno speciale accanimento contro di essi trovasi spiegato nelle commedie de' Rozzi di Siena, la qual città era rimasta sì malconcia da questa nuova invasione di barbari. Basti citare fra tutte il *Travaglio* del Fumoso (2), che per la straordinaria veemenza di tali accuse costò molti guai al suo autore.

Ma lo spirito pungente ed arguto de' Cinquecentisti ripigliava sempre il sopravvento, e insisteva più volentieri sul lato umoristico delle cose, foggiando, come si è detto, la caricatura dello *Spagnuolo*, che è messo, nel modo più atroce, alla berlina. Gli si rinfacciano la pretesa nobiltà, i casati altisonanti, la prosapia tanto gonfiata; sono prese in beffa le sue ricchezze immaginarie di fronte alla sua reale miseria e taccagnerìa; lo si chiama bindolo, scroccone, mancator di parola; se ne deridono le cerimonie, gl' inchini, i baciamani come indizî di animo ipocrita ed interessato; e la sua galanterìa libertina, le sue velleità erotiche sono respinte anche dalle serve e dalle cortigiane. Di più lo s'introduce spesso a parlare nel nativo idioma, perchè non trova

---

(1) Sul *Peccadillo di Spagna*, v. Croce *Ric. isp. ita.* § 2.

(2) Salvestro cartaio, ammesso nella Congrega nel 1544. Cfr. C. Mazzi *La Congrega de' Rozzi di Siena nel sec. XVI.* Firenze, Succ. Le Monnier, 1882, Vol. I, p. 246 sgg.; e per notizie bibliografiche, II. p. 131 sgg.

Chi gli dia lingua, ond'è la sua restatagli
Forse per far ancor con essa ridere (1).

— al che contribuivan facilmente i frequenti equivoci con i suoi interlocutori italiani, data la somiglianza delle due lingue e l'esistenza nello spagnuolo di « voci « che suonano e si scrivono affatto italiano e signifi- « cano ben altra cosa » (2).

Tutto insomma doveva servire ad accrescere la goffaggine e la scurrilità del personaggio e ad attirar su di lui il riso degli spettatori, e sul popolo, di cui esso era sì poco onorevol rappresentante, lo scherno e il dileggio universale. Infine, a meglio raggiunger questo intento, si venne a fondere insieme la satira dello *Spagnuolo* con quella già preesistente del soldato, o, come soleva dirsi, del *Capitano*, creando il *Capitano Spagnuolo*, che divenne la suprema esagerazione del tipo, e acquistò tanta diffusione verso la fine del secolo, nella Commedia dell'Arte. Non importa che questa fosse una creazione fantastica e storicamente falsa, mentre i soldati spagnuoli erano allora i migliori del mondo e il magnanimo Re Cattolico il primo monarca d'Europa. E, se lo stesso Boccalini, non sospetto al certo di partigianerìa per gli Spagnuoli, la deplorava con lodevole imparzialità come una ***brutta sproportione*** (3), i suoi contemporanei applaudivan di gran

(1) Così il Cecchi nel prologo de' *Rivali*, quasi a giustificare l'uso di questa specie di *contaminazione*, divenuta del resto comunissima, e non solo collo spagnuolo, ma anche con altre lingue o dialetti. Cfr. per le origini di tal uso il Quadrio *Storia e ragione d'ogni poesia*, III. part. II, p. 216 — e l'introduzione alle *Lettere del Calmo*, racc. e illustr. da V. Rossi. Torino, Lœscher, 1888, p. 14 sgg.

(2) Alb. Agresti. *Studi sulla Commedia italiana* del sec. XVI, cap. VI, p. 115 sgg. Ne cita un esempio caratteristico tratto da' *Rivali* del Cecchi, cui può aggiungersi anche la scena II, atto III della *Tabernaria* di G. B. Della Porta.

(3) *Ragguagli di Parnaso*, Cent. I Ragg. 78. Cfr. Croce, *Ric. Isp. it.* p. 19.

cuore alla trovata e fischiavan senza misericordia l'infame *simbolo.*

Ma, considerando il tono apertissimo di rappresaglia politica nella paradossale concezione dello Spagnuolo, sorge spontanea una domanda: Perchè, volendosi satireggiare lo straniero oppressore, tutto il sarcasmo degl' Italiani si riversò sugli Spagnuoli, e risparmiò i Francesi che prima ancora di essi avevano infestato la penisola? La materia alla satira non sarebbe certo mancata: giacchè è proverbiale in questo popolo quella smania della *blague*, della fanfaronata che rende gli uomini tanto ridicoli, e che è comune in genere ne' popoli del mezzogiorno, ma qualità peculiare de' Francesi, figuriamoci poi de' soldati francesi. Nè mancano infatti testimonianze a mostrare che il contegno burbanzoso di quegli stranieri alla calata di Carlo VIII non era sfuggito a' motteggi degl' Italiani. Francesco Novati, in una recensione al libro dello Scherillo, di cui dovremo fra breve parlare (1), osserva ch' è probabile l' *italicum acetum* si fosse rivolto prima che agli spagnuoli contr' a quei francesi arroganti « pieni « di miseria e di fumo, che disprezzavano, per secolar « consuetudine, gli Italiani e facevano discorsi della medesima natura delle gemme che portavan addosso ». La quale espressione egli trae da una lettera del Boiardo, ov'è fatta una descrizione di Don Giuliano, capitano dei balestrieri di Carlo VIII, che passò da Reggio con un mantellone adorno di grossissime gemme tutte false. « Li ragionamenti poi — aggiunge il Boiardo — sono « consimili a questo suo aparato ». E nelle *farse* di Gian Giorgio Alione d'Asti, che pur si mostra altrove indubbiamente amico ed ammiratore de' Francesi, non man-

(1) *Giorn. Stor. della Lett. Italiana* V (1885) p. 276-283.

cano certi accenni satirici alla loro boria e vanità fastosa, che si sarebbero molto bene prestate ad un più ampio svolgimento sul teatro (1).

Tuttavia ben presto disparirà dal cuore e dagli scritti degl'Italiani ogni traccia di ricordo della burbanza francese per cedere il luogo al solo risentimento contr'agli Spagnuoli. La ragione di ciò sta anzitutto nel fatto che gli Spagnuoli son venuti dopo, sicchè, come per lo più avviene, si obliarono le ingiurie passate per le presenti; ed allora appunto era il momento del massimo sviluppo della commedia cinquecentistica italiana. Ma poi gli Spagnuoli riuscirono in effetto più invisi alle lor vittime per il loro stesso carattere rapace e taccagno, giacchè, dice concisamente e bene l'Agresti (2): « lo Spagnuolo rubava e serbava, il Francese « rubava e spendeva; onde questi ci riuscì meno sgra- « dito ».

Risulta in ogni caso che nella formazione del tipo del millantatore gli scrittori italiani avevan prima rivolto i loro strali contr'al soldato di ventura, e poi contr'alla straniera oppressione; onde si può comprendere in massima la distinzione che il Riccoboni fa tra il *Capitano Italiano* e lo *Spagnuolo* (3). Ma tale distinzione, da ciò che aggiunge il Riccoboni stesso, riesce assai ambigua se non addirittura falsa. Infatti il celebre Lelio, riproducendone i due differenti costumi, dice che il Capitano Spagnuolo succedette all'Italiano, e che fu introdotto al passaggio di Carlo V in Italia. Non contesto al Riccoboni la verità approssimativa di questa

---

(1) Cfr. Cotronèi *Le farse di G. G. Alione*. Reggio Calabria, P. Sicari, 1889, p. 114 sgg.

(2) *Loc. cit.*

(3) Louis Riccoboni dit Lelio. *Histoire du théâtre italien.* Paris, Cailleau, 1731. Vol. II, fig. 9 e 10 e per l'illustrazione, p. 314 sgg.

data, in quanto che realmente sembra che per la prima volta comparisca lo Spagnuolo (non però il Capitano Spagnuolo) nella commedia *Gl'Ingannati* o *Il sacrificio degl'Intronati*, rappresentata a Siena nell'anno 1531 (1). Ma il vecchio storico del teatro italiano cade in errore quando dice: « La dominazione degli Spagnuoli in Ita-« lia attirò alcuni commedianti della loro nazione nella « nostra penisola, e ciò dette al Teatro de' Capitani che « parlavano la lingua spagnuola pura o una mescolanza « delle due lingue » (2). Così dunque, secondo il nostro autore, il Capitano Spagnuolo sarebbe stato importato fra noi da attori di quella nazione; ma ciò non è affatto vero. Infatti, come nota il D'Ancona (3), compagnie comiche spagnuole vennero bensì in Italia, ma solo in tempo abbastanza posteriore all'introduzione del nostro tipo; tant'è vero che, essendo in un documento che risale al 1566 nominato uno « Spagnuolo », il D'Ancona fa osservare che qui non si allude a un uomo di quella nazione, bensì a un attore che rappresentava quella parte.

Inoltre, può ritenersi giusta la frase « succedette al Capitano Italiano »? Parrebbe quasi, restando alla lettera del testo, che l'invenzione dello Spagnuolo avesse soffocata la precedente maschera del Capitano Italiano e ne avesse preso risolutamente il posto. Perciò l'affermazione del Riccoboni non è esatta, salvo ch' egli non volesse parlare della question d' origine. Io credo appunto possa trattarsi di ciò, ossia che nella mente del Riccoboni stesso vi fosse in confuso l' idea di un'ante-

---

(1) L' incoronazione di Carlo V a Bologna era accaduta il 24 febbraio 1530, e l'occupazione di Siena avvenne appunto in quell'anno 1531.

(2) *Op. cit.* Vol. I, p. 56.

(3) *Origini del teatro italiano.* Torino, Lœscher, 1891. Vol. II, p. 443 sgg.

cedenza storica del Capitano Italiano rispetto allo Spagnuolo, e ch' egli in fin de' conti si sia solo espresso male. Perchè certamente non si deve pensare che il millantatore nella commedia anche tarda fosse soltanto Spagnuolo; anzi si hanno accanto ad esso molti esempî di capitani Italiani, quantunque il carattere non sia punto differente, e si concepisce di leggieri come nei vestiarî delle compagnie comiche si avesse un abito di capitano Italiano accanto a quello dello Spagnuolo; onde la distinzione del nostro Riccoboni, comico egli stesso.

Il tipo del soldato millantatore è dunque tutt'uno senza che la distinzione del Riccoboni abbia un valore sostanziale, perchè, se l'origine è duplice, se il nome, l'abito e spesso la lingua son diversi, lo svolgimento del carattere è poi affatto uguale. Un' altra distinzione mi sembra piuttosto da farsi, tra il *capitano* e il *bravo.* Leggesi nella *Maiana* del Cecchi (Scena IV, atto V):

SPAGNA. Capitan magnifico.
MOSCA. Digli, capitan bravo.
SP. Vedi pecora:
Dicendo capitan, non vengo a dirgnene?
MOSCA. No, ch' e ci son de' *capitan* da dodici
In su, che fatti o per favor d'argentibus
O di parenti, che poi cimentandoli
Ti riescon poltron più che le cimici.
SP. O non avvien de' *bravi* anche il medesimo?
Quanti spassapennacchi e papparuggine
Di ferro vanno attorno sbravazzandola
Che non vagliono poi due man di noccioli?
E che adoprano sempre nel combattere
Lo spadone a due piè?

Questo brano di dialogo mi sembra sufficiente a provare come anche nella commedia si sentisse e si

facesse una qualche distinzione fra i *capitani* e i *bravi*, quantunque anche questi ultimi si arrogasser l'altro ambito titolo, come fa qui Sganghera:

Insomma, chiamami
Capitan, com'io sono...

mentre invece non era che un bravo.

Ed una differenza esisteva realmente, differenza di stato e di professione. Giacchè all'infuori del valore generico, peggiorativo ed ironico, per *spavaldo, smargiasso*, la parola *bravo* era venuta acquistando anche un senso specifico, che il dizionario spiega: « quegli che prezzolato serve altrui per cagnotto ». Così li descrive il buon Garzoni: « Il proprio di cotesti è di portar « sempre novelle in volta, star su le pratiche di avisar « secretamente i lor padroni e signori, dar quelle re- « lationi che piaccion loro: adular con le parole, in- « gannar con le trovate, seminar zizzania, generar dis- « sensione, partorir malevolenza, farsi amici que' che « gli mantengono, e prevalersi del lor pane senza punto « meritarselo » (1). Il bravo era dunque un sicario che aveva l'ufficio di menar le mani per conto d'altri, ricevendo stipendio, quando pur non esercitava anco mestieri più ignobili, non escluso quello di mezzano, come p. es., nella *Spagnolas* del Calmo, ove il bravo veneziano Spezzaferro si offre a rimediar le pene amorose di messer Scarpella, cavaliere bergamasco, già stato condottiero in Ispagna, e che vuol farla da spagnuolo.

Perciò il *bravo* era qualchecosa di più vile, di più plebeo che il *capitano* o soldato che dir si voglia, il quale anzi era per lo più un buon diavolaccio, nè si abbassava fino a compiere sì bassi mandati, limitan-

---

(1) *Op. cit.* Disc. CXI, *De' bulli o bravazzi o spadaccini o sgherri di piazza.*

dosi a combattere, e più specialmente a dire d'aver combattuto su' campi di battaglia. Vero è che bravi e capitani si accomunavano nella qualità della più goffa poltronerìa e vigliaccherìa congiunta a uno spirito fanfarone che li rende oggetto del ridicolo universale. In riguardo a ciò ha ragione lo Spagna, quando al Mosca che lo aveva avvertito, burlescamente e con doppio senso, d'aggiunger l'epiteto di *bravo* a *capitano* nel parlare di Sganghera, risponde colla stessa ironìa:

Vedi pecora:
Dicendo capitan, non vengo a dirgnene?

Ma in conclusione, se le caratteristiche de' due personaggi son le medesime, e se, quando verremo a trattar più in particolare del loro svolgimento nella Commedia, pur conservando loro due nomi diversi, ne parleremo come di un unico tipo, lo stesso non poteva farsi nel discorrere delle origini, ove una certa separazione era opportuna a stabilire sulle scene italiane, in cui compare anzi prima il bravo, come vedremo in seguito.

Questo fatto potrebbe in certo modo spiegare la distinzione del Riccoboni, perchè appunto il bravo che fu la forma primitiva di millantatore nel nostro teatro, non è spagnuolo. La sua nazionalità non è fissa, quantunque soventi volte sia veneziano forse perchè nella oligarchica repubblica di San Marco più che altrove aveva occasione di fiorire quello strumento di tirannide. E, se talora anche lo *Spagnuolo* è fatto discendere a sì infimo livello, non può dirsi davvero che la satira del *bravo* si rivolga contr' agli stranieri, ma piuttosto contr' a quella piaga sociale, e tutta italiana, che, introdottasi in mezzo alla corruzione de' principii dell'età moderna, si conservò poi, pur troppo, fino a tempi molto recenti: la storia informi.

II.

È il Capitano un diretto e legittimo discendente del classico miles gloriosus? — L' ἀλαζών greco e il miles latino — Reliquie medievali — I romanzi e i fabliaux — Le antiche farse francesi.

La comparsa del millantatore sulle scene italiane del secolo XVI è frutto de' tempi; ed è forse questo il personaggio comico più rispondente all' indole di quell' età, e quindi il più rispondente al fine che ogni buona commedia dee proporsi, cioè, la descrizione dei costumi, tali quali essi sono nella vita, con intendimenti.... più o meno morali, giacchè ognuno conosce a prova che la moralità delle commedie in generale è assai discutibile.

Certo è tuttavia che questo genere drammatico ha sempre, o quasi sempre, tratto la sua materia dalla vita reale, a seconda dei tempi; cosicchè anche la famosa, tanto strombazzata imitazione latina del Cinquecento sta forse, in fin de' conti, più nella forma che nella sostanza. Infatti, se neppure a un lettore superficiale può sfuggire del tutto la continuità ed intimità di legami che riannodano la produzione comica del sec. XVI al vecchio teatro latino, se si riscontra un metodo affatto analogo, se persino gli accidenti sono spesso identici — d'altra parte, è manifesto che i tempi son mutati e che il modo di pensare non è più lo stesso; anzi gl' intrecci ed i caratteri, per quanto camuffati in veste classica, rimangono non pertanto un riflesso della vita contemporanea. Che importa dunque se la forma è uguale, o almeno molto simile? Da quegli

umanisti, imbevuti di classicismo fino agli occhi, non c'era da aspettarsi altro! Ma la forma non dee confondersi coll'essenza; cosicchè sarebbe assurdo, per esempio, stabilire un parallelo tra la *fabula palliata* de' Latini rispetto a' modelli Greci (di cui essa era poco più che una traduzione), e la commedia del '500 in rapporto al teatro latino. Questo soltanto non può negarsi, che, cioè, il soverchio e improvvido studio d'imitare soffocò l'originalità del teatro italiano, il quale, avendo in sè molti elementi — e la Sacra Rappresentazione lo mostrava — per sollevarsi a un alto grado d'indipendenza artistica, rimase, appunto quand'era in sul formarsi, inceppato dalle reminiscenze classiche, e impedito di divenire ciò che furono il teatro inglese e lo spagnuolo, quelli che, per comune consenso, sono stimati gli unici veramente nazionali fra' moderni (1).

Questa professione di fede era, cred'io, necessaria sul momento di affermare la genesi spontanea del Capitano che comparisce sulle scene del sec. XVI, contro all'opinione de' « critici ortodossi, » come li chiama lo Scherillo (2), il quale fu il primo a spezzare una lancia in favore della tesi che qui ci proponiamo di mostrare.

Cotesti critici ortodossi, i quali sogliono in tutto vedere una derivazione sistematica nel processo dei tempi, senz'ammettere, secondo la frase che a questo proposito adopera il Caravelli (3), che « cause simili

---

(1) Cfr. in proposito il noto libro di Vinc. De Amicis: *L'imitazione latina nella Commedia del secolo XVI*, Bibl. Crit. della Lett. Ital., 16-17 (Firenze, Sansoni, 1897, 2ª ediz.).

(2) Dott. Michele Scherillo, *La Commedia dell'Arte in Italia. — Studî e profili*. Torino, Loescher (Tip. Bona), 1884. Cap. IV, p. 110.

(3) Vitt. Caravelli, *La Commedia dell'Arte in Italia*, recensione al libro dello Scherillo, in *Illustraz. Italiana*, Anno XI (1884) n.° 40, p. 215-218. Lo stesso articolo trovasi riprodotto nel volume dello stesso autore *Chiacchiere critiche*, Torino, Loescher, 1889 p. 71 sgg.

producono effetti simili », constatando una perfetta rassomiglianza fra il *Miles Gloriosus* dei Latini e il *Capitano* dei Cinquecentisti, si affrettano, com' è naturale, a concludere che il secondo è direttamente derivato dal primo. È assai se, costretti dalla evidenza dei fatti, s'inducono ad accennare che una tale riproduzione potè esser favorita dalla circostanza, la quale metteva sotto gli occhi di que' commediografi certi tipi di millantatori — non ultimi gli spagnuoli che allora li dominavano —, richiamanti molto dappresso l'immagine del soldato plautino.

Ecco dunque come starebbero le cose. Quella brava gente, che studiavano i classici più che i fatti e gli uomini presenti, a forza di legger Plauto e Terenzio s'invogliavano di prendere la penna in mano per scrivere anch' essi qualche cosa, sotto la dettatura de'maestri: solo che si prendevano certe piccole libertà, per non passare addirittura da volgari amanuensi, e sostituivano a' nomi latini nomi italiani o spagnuoli, tanto perchè i loro parti avessero qualche odore di novità e non sentissero troppo il rancido. Una specie del padre Cesari che traduceva Terenzio co' riboboli fiorentini!

Ora, a parte lo scherzo, siffatto metodo di ragionare tende a rovesciare l' aspetto vero delle cose e, nel caso speciale del Capitano, a confonderne l' origine collo svolgimento posteriore, che dovea quasi fatalmente, date le tendenze d' allora, risentire l' influenza inevitabile del teatro latino. Ma « .... non per codest'odore « d'imitazione » — argomenta giustamente lo Scherillo — « si può affermare che in Italia vi siano state due « manifestazioni differenti di quel tipo: l' una prove- « niente dalla tradizione letteraria, l' altra spontanea e « popolare. Invece par certo che, quando la commedia « sostenuta pigliò dalla piazza le maschere ed i tipi già

« formati, e con essi il Capitano, accorgendosi della
« somiglianza di lui con l'antico personaggio plautino,
« ricolorò lo smargiasso cinquecentista con le tinte vi-
« vaci e caratteristiche del soldato romano. E questa
« ricoloritura ha dato occasione all'illusione ottica dei
« critici posteriori. »

La questione viene così con brevi ma succose parole enunciata dal valente illustratore di Pulcinella, che tuttavia non appoggia la sua opinione su dati di fatto positivi e precisi; onde una dimostrazione sistematica del suo asserto rimane ancora da farsi. Ma noi, piuttosto che pigliar d'assalto il nostro problema, cominceremo, se così è lecito esprimerci, dal girargli attorno, facendo un po' di storia retrospettiva del soldato vantatore avanti il '500 e traendo le mosse, com'è di prammatica, da' suoi primi rappresentanti nel teatro classico.

Un dottissimo e geniale filologo tedesco, Otto Ribbeck, in una monografia speciale che fa come da prefazione a una sua versione metrica del *Miles Gloriosus* di Plauto, ha studiato l' antico ἀλαζών nelle sue svariate forme e manifestazioni (1). Demagoghi, diplomatici, retori, sofisti e filosofi, poeti, indovini, medici e perfino .... i cuochi (2) si mostrano intinti di questo ridicolo difetto derivante da un malinteso orgoglio e vanagloria, che tende a fare ostentazione de' propri meriti, anche a scapito della genuina verità. Di questa deplorevole debolezza, pur troppo sì universalmente

(1) *Alazon.* Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechisch-römischen Komödie, nebst Uebersetzung des plautinischen Miles Gloriosus, von Otto Ribbeck (Leipzig, Teubner, 1882).

(2) Questo carattere dette luogo alla maschera *Maeson*, di cui il lessicografo Festo: « Maeson persona comica appellatur aut coci aut nautae « aut eius generis. »

diffusa, appunto perchè quasi congenita alla natura stessa dell' uomo, immodesta e vanitosa per eccellenza, si potrebber dunque di leggieri enumerare una quantità ragguardevole di variazioni; ma a noi conviene saltare a piè pari tutte le altre, e fermarci subito alla forma più tipica e più importante nella storia del teatro, ch' è precisamente il *soldato*, la cui tradizionale e sciocca burbanza è apparsa come una sorgente inesauribile di comicità in tutti i tempi e in tutte le letterature.

Nel teatro greco esso si stabilisce abbastanza tardi, quando, cioè, alla satira personale e d' indole essenzialmente politica che avea predominato nella Commedia Antica, sottentrò il riso più misurato e meno provocante della Media e della Nuova, riso che assaliva non più individui ma classi d' individui, facendosi specchio de' costumi contemporanei e flagellando i vizî della società, ma senza far nomi o allusioni *ad personam*.

È vero che non mancano alla commedia Aristofanèa figure molto simili a ciò che diverrà il futuro *miles*. Fiorito ne' tempi difficili della guerra Peloponnesiaca, Aristofane apparteneva al partito della pace e non risparmiava i suoi avversarî ch' esso suol coprire di ridicolo, atteggiandoli sovente in sembianze di grotteschi spacconi, che per una temerità mal consigliata e una stolta bramosia di gloria, compromettevano la sicurezza della patria e la conducevano alla rovina, involgendola in pazze intraprese. Così Lamaco, un dei capi dell' infelicissima spedizione di Sicilia insieme con Nicia ed Alcibiade, è per la sua pomposa armatura mordacemente deriso negli *Acarnesi* e nella *Pace*. Gli esempî potrebber facilmente moltiplicarsi: lo stesso Pericle non isfuggì a' sarcasmi del terribile poeta. Analogamente, anche il dio Dioniso nelle *Rane*, parodistica

incarnazione del partito favorevole ad Euripide (1), è con irreverente umorismo concepito come un *falso Ercole,* la pelle leonina sulle spalle e la poderosa clava in mano. Ma nè questa nè le altre caricature suggerite ad Aristofane da passione politica o da rancori individuali, danno ancora indizio di un proposito determinato a rappresentare il tipo umano del millantatore che si svolgerà in seguito, come natural portato di avvenimenti e di condizioni sociali che richiamano in certo senso il pensiero all'ambiente Italiano del sec. XVI in mezzo a cui, a tanti secoli di distanza, rivivera il nostro Capitano.

Anche nella Grecia era invalso l'uso dei mercenarî, introdotto, pare, dalle colonie ioniche che, troppo dedite a' traffici ed a' commercî per essere atte al maneggio delle armi, avevan dovuto ricorrere all'opera venale di stranieri (2). Si cominciò purtroppo a trovar comoda un'istituzione che permetteva agli imbelli cittadini di rimaner tranquillamente a casa, e dalle colonie venne diffondendosi nella madre patria. La Grecia, decaduto il valor nazionale, dimenticò le antiche tradizioni, e i discendenti di Milziade e di Temistocle non ebber vergogna di lasciar le loro faccende a regolare da gente prezzolata, senza patria e senza ideali, che si davano a chi meglio pagava e rendevan così infame l'onorato mestier delle armi.

Quando poi nell'Ellade avvennero que' grandi rivolgimenti, dopo la morte di Alessandro di Macedonia,

---

(1) Aristofane considerava il poeta Euripide come il corruttore dell'arte tragica. Nelle *Rane,* Dioniso, fervente ammiratore di quel poeta, discende all'Inferno per ricondurnelo a' vivi; ma, udita la disputa che si agitava fra Eschilo ed Euripide per il primato lassù nel regno delle ombre, comprende il suo errore ed invece che Euripide riporta fra' vivi Eschilo.

(2) Sulle origini della μισθοφορία o ξενοτροφία cfr. specialmente C. A. Boettiger. *Opuscula et carmina latina,* Dresda, 1837, p. 266.

per le contese de' Diadochi che se ne disputavan la successione, allora sì che incominciò veramente ad elevarsi nella scena della vita e in quella del teatro la figura dell' ἀλαζών. Alessandro Magno era comparso come fulgida meteora, e la fama delle meravigliose sue gesta aveva assunto volentieri le tinte calde e smaglianti della leggenda, di mezzo all'infinito gregge di adulatori, sofisti e parassiti che empivano la corte fastosa del gran Re, sublimandone a gara le glorie. Infine, dopochè Alessandro fu salutato da' sacerdoti figlio di Giove Ammone e venerato qual dio, cominciarono anche i suoi generali a credersi figli di dei, e in un parossismo di morbosa megalomania si abbandonarono alle più inverosimili stravaganze (1). Si propagò il contagio, e la malattia divenne generale.

Noi dobbiamo immaginarci, scrive il Guizot (2), questi *parvenus* che, arricchiti all'improvviso con vittorie facili e per lo più incruente, andavano a godersi le mal conquistate ricchezze fra' conviti e le cortigiane delle molli città greche, e insiem co' denari e col lusso vi portavan pure la loro boria e le loro prodezze immaginarie, spacciando le più goffe e madornali bugìe a' loro benevoli uditori, i quali erano per la massima parte que' servi o parassiti tanto compiacenti in apparenza verso i respettivi padroni e mecenati, di cui sfruttavano a tutto lor vantaggio la insensata vanità, mostrando di crederne e di secondarne le ridicole smancerie, pronti poi a riderne essi per primi e magari a giuocar loro, con vile ingratitudine, i tiri più birboni. Di siffatte macchiette esilaranti era naturale s' impadronisse l'arguto spirito della Nuova Commedia Attica;

---

(1) Ribbeck, op. cit p. 31 sgg.

(2) Guill. Guizot. *Ménandre*. Étude historique et litteraire sur la Comédie et la Société grecques. Paris, Didier, 1866, p. 259 sgg.

e « come, » — inferisce il Ribbeck — « conforme alle « condizioni politiche e speciali dell'età sua, Aristofane « lo aveva ritratto ne' *demagoghi* e ne' *sofisti*, e come « Antifane ed Alessi nel *cuoco*, così la commedia di « Menandro raffigurò il tipo più completo e dramma- « tico dell' ἀλαζών nel *soldato* ». Il suo incesso, il suo vestito, il nome stesso ne denotan la natura; e, quanto egli è valoroso, altrettanto è bello e irresistibile, e le innumerevoli vittorie della sua spada non sono eguagliate che da' suoi infiniti trionfi in Amore.

Menandro, il maggiore de' νεώτεροι, lo trattò con somma compiacenza; e il capólavoro di questo genere sembra che fosse il Θρασυλέων (Trasileone) di cui rimangono sol pochi versi. La figura dello Ψευδηρακλῆς (Falso Ercole) potè essergli suggerita da un tal Nicostrato, duce degli Argivi, uomo ridicolo per la sua vanità e spregevole per i costumi, che non si presentava in pubblico se non vestito della pelle di leone e colla clava sulle spalle, precisamente come il Dioniso delle Rane (1). Il Σικυώνιος (Sicionio) e lo Ξενολογός (Reclutatore di mercenarî) hanno certamente per protagonisti due di que' reclutatori che passeggiavano la Grecia in cerca di soldati da arruolare, Sicione allora essendo una delle città dove più fioriva questo nuovo genere di commercio; ma anche in queste, gli scarsi frammenti lo dicono, ha parte, naturalmente, il falso bravo. Anzi allo Stratofane del Σικυώνιος deve forse riferirsi quel verso tanto caratteristico nella sua concettosa brevità a suggellare la vera natura dello smargiasso:

Κακὴ μὲν ὄψις ἐν δὲ δειλαῖαι φρένες

« Fiero aspetto, vil core » (2).

---

(1) Diod. Sic. XVI 44. Plutarch. De adulat. et amic. 184.

(2) Questo verso è citato da Fozio e da Suida come di Menandro, ma in Stobeo Floril. 8, 10 è riportato come dall' Εγχειρίδιον di Filemone: cfr. Meineke. *Fragm. Comic. Graecorum* IV p. 8 e 201.

Forse anche altre produzioni dello stesso autore e de' suoi seguaci potrebbero offrire nuovi esempî del nostro tipo; ma è inutile trattenerci più oltre intorno alle manifestazioni greche di esso. Soltanto mi preme di ricordare anche il Μισούμενος (l'Odiato) che offre una variazione del tipo assai interessante. Trasonide è veramente innamorato; ma, millantatore incorreggibile, spera d'intenerir la bella crudele col racconto di fantastiche bravure, che al contrario le muovon la nausea e le ispirano un'avversione invincibile per lo spaccone. E il poveretto non riesce in nessun modo a piegar la donna, una schiava che lo aveva soggiogato, lui che nessun nemico faceva tremare (1). Neppure la promessa di astenersi ormai dalle vanterie impietosisce quella spietata, che gli risponde esser ciò impossibile data la sua natura che ripiglierà sempre il sopravvento (2). Insomma, è facile capire, sebbene i frammenti nol dicano, che il povero Μισούμενος non riuscirà a conciliarsi il cuore dell'amata.

La stessa situazione, imitata verosimilmente da Menandro, riprese alquanto più tardi Luciano in uno dei suoi dialoghi di cortigiane (3), ove Leontico, avendo fatto fuggir via la bella Innide, spaventata da' suoi terribili racconti ch'egli credeva invece dovessergli acquistar fama presso di lei, s'induce finalmente, dopo molte esitazioni, a mandare il parassito Chenida acciò rassicuri Innide: « Va' dunque, o Chenida, e dille che son bugìe; ma non tutte ve' ». Le ultime parole, di effetto assai comico, mostrano che il fanfarone riapparisce

---

(1) Μισούμ. fr. V (Meineke *fr. Com. Gr.* IV, 170.

(2) Μισούμ. fr. IX (*ibid.* p. 171).

(3) Dial. Meretr. 13. Una descrizione sistematica e completa dell' ἀλαζών è data da Teofrasto ne' *Caratteri* (Caratt. XXIII).

sempre nell'amante; ma non importa un breve scatto: è l'amore che ha trionfato.

L'ἀλαζών della commedia ateniese era stato un personaggio vivente e vero, che pur visto attraverso la lente d'ingrandimento della caricatura, manteneva intatta tutta la vivezza della sua storica realtà. Nel teatro Romano invece lo smargiasso non ebbe fortuna: l'interesse profondamente umano del personaggio scomparve di fronte alle pallide e sforzate immagini che ne detter gli stessi due massimi campioni della commedia latina, Plauto e Terenzio, che si mostrarono nella rappresentazione di esso anche più del solito ligî imitatori degli esemplari greci. Chè, se Plauto potè in molti casi vantarsi di aver dato un colorito prettamente romano agli argomenti esotici della sua *fabula palliata*, nessuna delle sue produzioni più del *Miles gloriosus* giustifica la citazione della fonte greca cui egli aveva attinto:

'Αλαζών graece huic nomen est comoediae (1)

E, poichè gl'imitatori tendon facilmente a esagerare, era naturale che Plauto si sbizzarrisse a caricar le tinte, sì da foggiarsi, se così è lecito esprimerci, un ideale di ridicolo, che potea per avventura riuscir gradito agli spettatori, finchè si trattava di metter sulla scena i *Graeculi*, com'essi erano chiamati per ischerno, que' vinti Greci che allora appunto erano stati di recente sottomessi. Ma guai all'audace che avesse osato di riprodurre, nelle spregiate sembianze del poltrone vanaglorioso, un soldato Romano! Non già che vadano prese assolutamente alla lettera le entusiastiche parole del Guizot (loc. cit.): « .... il soldato fanfarone era

(1) Miles Glorios. v. 86.

« il personaggio più estraneo, più sconosciuto, meno « naturale a Roma dove il coraggio era troppo gene- « rale per non esser modesto, e dove un falso bravo « non avrebbe potuto arrischiare il racconto delle sue « vittorie immaginarie senza che le vere vittorie dei « soldati Romani non venissero insieme a smasche- « rarne le menzogne e superarne le finzioni ». Anche a Roma, come dappertutto, non mancava davvero il contingente de' falsi bravi, e Plauto stesso ce lo assicura, in quel noto passo del *Curculio* ove l'attrezzista fa una specie di « carta di Roma », additando fra l'altro anche il luogo ove più facilmente potrebbe trovarsi uno spaccone (*gloriosus*), cioè presso al tempio di Venere Cloacina (1). Ma l'orgoglio nazionale de' suscettibili cittadini non avrebbe tollerata la parodia di quella professione militare che, unita all'accortezza e al senno politico, costituiva la loro forza e la causa prima della loro grandezza; ond'è che presso di loro il *miles gloriosus* come maschera scenica non potè essere che un prodotto esotico, un frutto d'importazione forestiera di cui la *fabula togata,* ch'era il vero dramma nazionale, d'argomento esclusivamente romano, soggetto a rigorosa censura, non dovè, secondo ogni ragionevole presunzione, neppur conoscere l'esistenza.

Tuttavia qualche cosa del genere si dovette avere nelle farse popolari che rappresentano la parte più viva, spontanea e personale della drammatica latina. La satira che non poteva toccare il *senatus popolusque romanus,* non era ugualmente inapplicabile alle altre popolazioni Italiche, e le Atellane e i Mimi si divertirono spesso alle spalle dell' una o dell' altra città, a cui talora si assegnano come peculiari certi costumi o difetti. Di mil-

---

(1) Curculio IV 2.

lanterìa eran tacciati, per esempio, i Prenestini (1), di viltà i Campani (2), e fra i titoli di Atellane conservati ne restano almeno due che lascian capire qual ne dovesse essere il contenuto: *Milites Pometinenses, Maccus miles* (3).

Ma tutto ciò c' interessa mediocremente, sia perchè ne abbiam perduta ogni ulteriore notizia, sia perchè non appare che acquistasse un' importanza speciale anche nelle Atellane il tipo del soldato, che per il teatro latino si restringe dunque, in ultima analisi, ai greci rimaneggiamenti di Plauto e di Terenzio.

Questi due nomi famosi son sempre congiunti, sicchè vien fatto volentieri d'istituire fra loro un paragone da cui risulta chiaro, come tutti sanno, che Plauto, sebbene cultore anch' esso della *fabula palliata*, era essenzialmente il poeta del popolo, Terenzio per contro il poeta aristocratico, il poeta dell'eleganza e della raffinatezza, grecizzante di anima e di sentimenti come di forma, laddove il Sarsinate solo per necessità s'induceva a ricalcare i modelli Ellenici, ma il suo pensiero riman quasi sempre intieramente romano, rude talora e poco castigato, ma perciò appunto più efficace e spontaneo. Mi sembra espressiva, anche se inelegante, la frase del Klein che fra Plauto e Terenzio rileva « un' opposizione fra la taverna e la casa » (4). E questo contrapposto, aggiunge l'erudito tedesco, riesce manifesto ne' due tipi di millantatore ritratti da' due

---

(1) Plaut. Bacchid. 24: Praenestinum opino esse: ita erat gloriosus.

(2) Cfr. Tito Livio XXIII, 46 e 47. XXV, 13.

(3) *Maccus* era una delle quattro maschere principali delle Atellane, un *quid simile* del nostro Pulcinella.

(4) « .... bei Plautus, in gegensatz zu Terentius, eine Opposition der « Schanke gegen das Haus herrscht » (Klein, *Geschichte des Dramas* II, 521). La frase è molto *tedesca*, se si vuole, ma pazienza!

poeti, alludendo, cioè, al Pirgopolinice dell' uno paragonato col Trasone terenziano.

Infatti, se a chi legge le due commedie, il *Miles Gloriosus* e l' *Eunuchus*, non può passare inosservata una notevole differenza d'intonazione fra' due spacconi, si riconosce tuttavia facilmente che il carattere è in fondo lo stesso, e che la diversità di rappresentazione deriva solo dalla natura diversa degli autori. E invero il mite e delicato Terenzio, che in una sola commedia viene ad introdurre lo spavaldo, ce ne dà un'immagine assai attenuata e incompleta; chè, sebbene Trasone ami gloriarsi delle sue perfezioni fisiche e morali, non s'indugia nel racconto di fantastiche imprese, rimane insomma molto addietro alle colossali strampalerie che avevano messo in bocca a' loro ἀλαζόνες i comici greci. L' indole di Terenzio ripugnava da ogni brutalità, cosicchè esso è molto più abile a tratteggiar caratteri dolci e appassionati che non alla rappresentazione del grottesco. Perciò il suo Trasone è una figura insipida e fredda che non ha, per così dire, personalità propria e non esercita una parte essenziale nell' azione, dov' esso serve solo come necessario zimbello alle mene fraudolente della cortigiana e del parassita che lo metton di mezzo.

Al contrario, la fantasia umoristica e sbrigliata di Plauto, quella *vis comica* ch'egli amava di profondere a piene mani, anche a scapito qualche volta del buon gusto e dell'eleganza, avevan trovato un soggetto degno nella riproduzione dell'antico ἀλαζών; e, sebben lo imitasse dal greco, si ha luogo di credere che egli imitando esagerasse, tanto che il suo Pirgopolinice riesce l'uomo più vile e più abbietto, e nello stesso tempo il più stomachevole millantatore del mondo, salvo poi a lasciarsi gabbare e schernire nel modo più atroce dal

suo inseparabile e poco fedel servitore. Era perciò naturale che gl' Italiani del sec. XVI, andando a ricercare ne' classici esemplari ispirazione ed aiuto allo svolgimento del loro Capitano, si attenessero più davvicino a Plauto, per quanto anche l'influenza terenziana si facesse fortemente sentire; e ce lo attesta la creazione delle parole « Thrasonismo » e « Thrasonerìa », divenute d'uso comune a designare i bravi e le loro bravate.

Pirgopolinice è rimasto il più celebre de' soldati plautini; ma fra le venti commedie ben altre cinque, cioè il *Curculio*, l'*Epidicus*, le *Bacchides* e il *Truculentus* (1), contengono il nostro tipo, che rimane per lo più uguale nella sostanza ma subisce parziali modificazioni. Contentiamoci di ricordare l'Antemonide del *Pœnulus* che si fa notare specialmente come un ghiottone — cosa strana, mentre più comunemente il dabbenuomo si diletta a sfamare i parassiti che gli dànno ascolto! (2) —, e il Cleomaco delle *Bacchides*, un furfante matricolato che non si perita di cedere per denaro l'amore di una delle due cortigiane.

Il *miles gloriosus* non aveva nè poteva aver goduto nella Roma repubblicana una schietta e profonda popolarità, come già innanzi nella Grecia moribonda; ond'è ovvio ammettere che si dovesse di leggieri smarrirne la tradizione di personaggio da commedia. Nè giova che la fama imperitura di Plauto e di Terenzio

---

(1) Anche il parassita Arpace nello *Pseudolus* assume l'aria di millantatore, quando etimologizza il suo nome dal gr. ἁρπάζειν = *hostes vivos rapere* (II 2).

(2) Ma egli è pure un formidabile spaccone: basti vedere la nota scena dell'atto II ov'egli racconta a Lupo la sua gloriosa spedizione contro gli *homines volatici*.

trionfasse delle più fitte tenebre medievali, e non soltanto in seno agli eruditi di professione. Ma che la coscienza dell'intimo significato psicologico ed umano dell'antica maschera si fosse ormai dileguata, son prova, a mio credere, certi tentativi isolati e solitarî d'impenitenti adoratori della classica latinità che, per puro dilettantismo, si ostinavano a ricalcare le orme de' vecchi comici. Fra questi tentativi fa onorevole eccezione la monaca Hroswitha che in sei drammi di stile e di metro terenziani sceneggiava episodî delle vite de' Santi con un alto intento spirituale e cristiano; gli altri si limitarono per lo più ad una sciocca imitazione formale, che dava occasione a vacue esercitazioni scolastiche, la cui unica nota caratteristica è l'oscenità, cinica e disgustante. Così un poemetto dialogato in distici, *Thraso*, descrive i raggiri della mezzana Baucis e del servo Davo a' danni del milite innamorato, per fargli pagare a più caro prezzo l' amore di una cortigiana. Quivi, malgrado i nomi evidentemente terenziani, del carattere del terenziano Trasone riman solo una traccia ben fugace ne' due versi:

Obvius exit ei Thraso, *sui gloria potus*,
Cui venter deus est, cui Venus apta comes (1).

Ma nel corso del breve dramma il soldato non si mostra mai come tale nè come millantatore! E la *Comoedia de milite glorioso* del francese Matthieu de Vendôme (Matthaeus Vindocinensis) trae in sostanza da Plauto soltanto il titolo; ma Pirgopolinice è affatto trasformato: « non si vede più — scrive il Le Clerc (2) —

---

(1) Cfr. H. Hagen. *Eine antike Komödie in distichischer Nachbildung* in Jahrbb. f Class. Philol. XCII (1868), p. 711-729.

(2) *Hist. littéraire de la France*. Tom. XXII, p. 58-62. La *Comoedia* fu pubblicata dal Du Méril in appendice alle sue *Origines du théâtre moderne*.

« se non un cavaliere che corteggia le donne, e ch' esse
« accolgono con una premura che non rassomiglia nè
« al disprezzo che loro suppone il teatro antico per tali
« caratteri, nè alla virtù tanto vantata dell' età caval-
« leresca ». Ciò che, se da un lato dimostra che la
stramba caricatura plautina non parlava più allo spi-
rito di que' tempi, suggerisce d' altra parte il pensiero
che fosse nato qualche cosa di nuovo e di diverso che
si prestasse a tal genere di satira.

Forse Matthieu de Vendôme è ancora troppo re-
moto (lo si crede vissuto nel sec. XII o a' principii del
seguente) perchè si possa creder possibile nella sua *Co-
moedia* una intenzione satirica cosciente e diretta con-
tr' ai costumi dell' epoca. Ma questo indirizzo si svolse più
tardi e si svolse a vituperio di una grande istituzione
ch' era germogliata in mezzo al mistico ascetismo della
Chiesa cattolica ed alle ferree ritorte del feudalesimo, ed
aveva illuminato l' ottenebrata società dell' Europa me-
dievale di una luce vivida e feconda, convergendone gli
sguardi ansiosi verso il lontano Oriente. La Cavallerìa
era sorta, madre di magnanime imprese e di eroismi so-
vrumani: nobili cavalieri di molteplici Ordini avean corso
il mondo colla fama delle loro gesta, compiute nel nome
di Dio, dell'onore e degli occhi della loro dama. A poco
a poco l' ideale cavalleresco aveva assunto una fisiono-
mìa stabile e propria, e le sue personificazioni più no-
tevoli si fissarono nella leggenda. I Paladini di Carlo
Magno e i Cavalieri della Tavola Rotonda vennero a
dar soggetto a tutta quella letteratura romanzesca che
conservò sempre tanta popolarità e che, mescolando
insieme l' elemento reale e storico col fantastico e col
meraviglioso, doveva alla fine divenire un intessuto di
favole. Giacchè la fervida immaginazione de' cantori
ingrandì smisuratamente le note figure fino ad attri-

buir loro portamento e contegno, più che da eroi, da prepotenti o da bravacci. A noi spunta un sorriso fra il compassionevole e lo sprezzante nel leggere i famosi *gabs* dei Paladini (1) che pur forse erano accettati con la miglior serietà del mondo dalle masse ingenuamente credule ed acciecate nella venerazione inoffuscabile dei loro eroi prediletti. Ma già per tempo, verso i principii dell'età moderna, si era cominciato a diminuire la fede a que' racconti straordinarii, a quelle prove miracolose, a quelle tempre sovrannaturali e quasi divine; e la punta dell'ironìa s'insinuò, sottile e appena percettibile dapprincipio, per entro i romanzi e i *fabliaux*, fino ad assumere più tardi le proporzioni dell'aperta invettiva. Per rimanere agli esempî tipici, ne' poemi del Boiardo e dell'Ariosto un certo risolino beffardo traluce già evidente — Astolfo è il più spavaldo e *caduco* fra' cavalieri, e Rodomonte è divenuto sinonimo di spaccone — : nell'*Orlandino* poi di Pietro Aretino i Paladini son rappresentati come sciocchi e codardi ghiottoni il cui campo d'onore è la mensa e che si sfidan solo.... a chi più mangia o beve. Che più? Nell'immortale creazione del Cervantes, Don Chisciotte è uno sciagurato monomane a cui la perniciosa lettura de' romanzi ha sconvolto il cervello, che si batte co' mulini a vento e che finisce sempre col farsi bastonare, in nome della sua Dulcinea, una brutta contadina.

Ma siffatta tendenza parodistica era, per così dire, una reazione puramente letteraria, allorquando lo spirito cavalleresco nella società era da un pezzo tramon-

---

(1) Vedasi specialmente il *Pelérinage de Charle Magne à Jerusalem ed à Constantinople*, ove i *gabs* diventano così madornali e spropositati da suscitare il dubbio di una intenzione parodistica che più probabilmente non vi esiste. Cfr. per la bibliografia della questione il citato articolo del Novati p. 280 n. 2.

tato. E della sua decadenza, che dovè avvenire per lenta e graduale evoluzione, rimangono riflessi parziali e caratteristici nella letteratura. Il Lenient (1) ne addita un sicuro indizio nel *fabliau* di Florance e Blancheflor, ove l'antico cavaliere si è già mutato in un avventuriere bisognoso e libertino che mette in pegno i gioielli della donna amata per pagare i suoi debiti. Di questo triste discendente degli antichi prodi è innamorata Florance, Blancheflor ha dato l'amor suo a un *clerc*, a un uomo di lettere. Le due giovanette, difendendo ciascuna il proprio ideale, portano la contesa alla Corte del Dio d'amore, e il giudizio riman favorevole al *clerc:* l'uomo d'armi è sopraffatto dall' uom di lettere (2).

Ed ecco che allato di Orlando e degli altri eroi ciclici comparisce la grottesca e ignobile figura di Audigier, di cui

> Onques plus coarz hom, dit l'histoire,
> N'entra en abaïe ne chapitoire (3).

Audigier è degno figlio di suo padre, il conte Turgibus, nobil campione che trafigge colla sua lancia le ali di una farfalla. È armato egli stesso cavaliere e viene a tentar la forza del suo braccio contro una vecchia megera del vicinato che lo batte ignominiosamente e gli impone la più schifosa delle umiliazioni, obbligandolo poi a sposare una delle sue orribili figlie.

Il nome di Audigier restò proverbiale nel medioevo come un'ingiuria all'indirizzo de' gentiluomini degenerati. Ed il villano arricchito, atteggiantesi a cavaliere, uno smargiasso vigliacco che, armatosi di tutto punto,

---

(1) Ch. Lenient *La satire en France au moyen âge.* Paris, Hachette, 1859. Cap. V, p. 91.

(2) Barbazan et Méon. *Fabliaux et Contes.* Paris, 1808 IV p. 354. Cfr. Rajna. *Le Corti d'amore.* Milano, Hœpli, 1890 p. 20.

(3) Barbazan et Méon, IV p. 217. Cfr. Lenient, op. cit. Cap. VII p. 131.

andava nel bosco ad armeggiare.... contro gli alberi, e poi vantavasi di aver abbattuto de' nemici, è smascherato e atrocemente vilipeso dalla sua stessa moglie nel *Bérengier au lonc cul.* (1).

In questo notissimo *fabliau* la scena è posta in Lombardia

Ou la gens n'est gaire hardie

chè è questa una vecchia accusa ripetuta volentieri dai Francesi contro i Lombardi, e che dette luogo ad un curiosissimo poemetto la cui versione latina ha ripubblicata abbastanza di recente il Novati (2). S' intitola *De lombardo et lumaca* — probabilmente da assegnarsi alla seconda metà del sec. XIII — e rappresenta un burlesco duello sostenuto da quell'animoso guerriero contro la terribil *fera.* Grande è l' incertezza del villano che non osa accingersi all' ardua impresa, ed è scongiurato dalla moglie a non correr sì gran rischio:

Non audax Hector, non haec auderet Achillès;
Herculis hic virtus ardua deficeret.

Ma infine quel magnanimo si decide a dar battaglia, non senz' aver dato un solenne addio alla consorte desolata: corre in campo e, dopo aver provocato e sfidato la temuta avversaria, la uccide.

Quo tanto facto quae premia digna dabuntur?
non est res parva, causidici veniant.

La satira qui dunque ha carattere politico; ma divien paesana e sociale, quando nella Francia stessa si trasporta contro gli stessi francesi la ridicola invenzione nel *Débat des gens d' armes et d' une femme contro un lymasson* (3). Più tardi poi la satira contr'il

---

(1) A. De Montaiglon et G. Reynaud. *Récueil des Fabliaux des XIII et XIV siécle.* Paris, 1880, IV p. 57.

(2) Giorn. Stor. XXII (1893) p. 340-342.

(3) Cfr. Novati art. cit. p. 349.

soldato si allarga e penetra nel teatro popolare, ove la troviamo per la prima volta in una *Farsa* inserita in mezzo al mistero: *La Vie de S. Fiacre* (1). Il *brigand*, ossia il venturiero prepotente e predone, incontra un villano, e gli domanda qual' è la strada verso Saint-Ouen, per poter raggiungere la sua compagnia. Il villano dapprincipio fa il sordo, poi gli risponde con scherni ed insulti. Allora il *brigand* vorrebbe vendicarsi; ma il villano scappa, ed egli non può sfogar la bile che su un cappone cui torce il collo.

Tale predilezione pe' polli e per i pollai è caratteristica degli spacconi nella primitiva farsa francese, in cui « il procedimento molto ingenuo ma assai co- « mico » dice il Petit de Julleville (2) « consiste nel « far vantare incessantemente da' fanfaroni il loro co- « raggio, e raccontar de' fatti che mostrino appieno la « loro viltà ». Celebre è *Colin le fils de Thévot le maire* (3). Mentre il padre esalta le bravure del figlio che da sei mesi è partito per combattere contr' il reame di Napoli, compare una donna che si lamenta della perdita di un pollastro rubatole da un giovanotto, il quale intanto arriva e non è altro che il prode Colin. Esso ha tutto perduto nella sua fuga, anche la giacca; ma in compenso ha fatto un prigioniero che poi si scopre per un pellegrino tedesco. È questa l' unica preda di guerra fatta dal nostro eroe!

Data la popolarità del personaggio, era logico ch'esso dovesse far capolino anche in quel genere di compo-

---

(1) E. Fournier. *Le théâtre français avant la Renaissance 1450-1550*. Paris s. a. p. 28 sgg. — cfr. la *Notice* a p. 18.

(2) L. Petit de Julleville. *La Comédie et les moeurs en France au moyen-âge*. Paris, Cerf 1886 p. 258 sgg.

(3) Viollet le Duc. *Ancien théâtre français* (Collect. Jannet) tom. II, 388 sgg.

nimento tutto francese, la *Sottie*, che deriva, siccom'è noto, dall'idea che tutti gli uomini abbiano un lato di follia. E non è forse il millantatore, in fin de'conti, un pazzo? Infatti nella *Sottie à huit personnages* etc. (1) fra' *sots* fatti uscire da' tronchi d'albero per opera di Abus, dopo *Sot dissolu* vien subito fuori *Sot glorieux* in abito guerriero ch'entra gridando:

> A l'assault a l'assault a l'assault,
> A cheval! sus! en pointe! aux armes!

con quel che segue. Tutti i sots debbono innalzare un *pilier* secondo la fantasìa di ciascuno: Sot glorieux porta « un gros tronçon de lâcheté ». Più oltre gli son dati per compagni *Lâcheté, Bombance* e *Pillerie.*

Ma il *clou* della satira fu raggiunto quand' essa attaccò direttamente una mal riuscita istituzione ch'ebbe fortunatamente corta vita, ma lasciò di sè la più trista memoria. Si tratta del celebre *Monologue du Franc-Archier de Baignollet* (2), attribuito a Francesco Villon e la cui data si pone verso il 1468, certo prima del 1480, anno della soppressione di questo disgraziato corpo di Franchi Arcieri. Quando poi nel 1521 Francesco I tentò di risuscitare questa milizia rurale, gli stessi eccessi, gli stessi abusi detter luogo ben tosto agli stessi lamenti, che vennero alla lor volta suggellati nel ridicolo col *Franc-Archier de Cherré* (3).

Il monologo di Pernet, *le Franc-Archier de Bai-*

---

(1) Petit de Julleville *op. cit.* p. 208 sgg. Cfr. E. Picot. *La sottie en France*, in *Romania* VII p. 270.

(2) Viollet le Duc. *Anc. Th.* II, 326 segg. Cfr. Picot *Le Monologue dram. dans l'Anc. Th. franç.* (*Romania* XVI p. 518: Monol. des soldats fanfarons) — e per notizie storiche Lenient op. cit. p. 357 sgg.; Julleville, op. cit., p. 260 sgg.

(3) Cfr. Lenient e Julleville *ibidem* (pubbl. in Picot et Nyrop., *Nouveau Recueil de farces françaises des XV et XVI siécl.* Paris, 1880 p. XXII).

gnollet, è una delle più felici invenzioni dell' antico repertorio. Pernet, ch'è l'eterno millantatore poltrone, abilissimo a provocare i pacifici cittadini o, *more solito*, ad assaltare i pollaî, e soprattutto a raccontar bravate, muore quasi di paura alla vista di un semplice spauracchio da uccelli ch' ei scambia per un soldato Bretone. La sua ridicola natura è dipinta con una *verve* indiavolata:

> Je ne craignoys que les dangiers,
> moi: je n'avays peur d'aultre chose.

E qui ci arrestiamo nella sommaria enumerazione che ci ha portato fino alle porte del '500, rimandando per più complete notizie a un lavoro speciale sul *miles* francese del Dr. Fest. (1) Questi non sa esimersi dal rievocare il confronto con Plauto e Terenzio, specialmente per la *farce joyeuse, trés bonne, à deux personnages, du Gaudisseur* (2); ma infine riconosce che il carattere del fanfarone era già penetrato nell' ambiente teatrale francese prima che si possa sospettare un' influenza diretta esercitata dalla tradizione classica. Il che è semplice e naturale, aggiungiamo noi, perchè la persona del millantatore è vecchia quanto il mondo e continuamente si riproduce nella vita e sul teatro, immagine secolare della magniloquente vanagloria umana che tenta mascherare la propria meschinità sotto il manto artificioso di vuote parole (3).

Ma è tempo ormai di venire al *Capitano* della commedia italiana.

---

(1) *Der Miles Gloriosus in der französischen Komödie* Erlangen & Leipzig 1897, p. 18-29.

(2) Viollet le Duc. *Anc. Th.* II, 292 sgg.

(3) Gli esempî delle diverse manifestazioni del tipo nelle principali letterature moderne, trovansi raccolti in Reinhardstoettner *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele* Leipzig, 1886 p. 595-680.

III.

Il millantatore nella poesia e nel teatro popolare — Il bravo — Il soldato — Il villano smargiasso — Distintivo della imitazione classica.

Un sonetto di Gaspare Visconti, poeta lombardo della seconda metà del sec. XV, ha una pittura graziosissima di un bravaccio del tempo suo, paragonato a

> quel Guiotto, di cui narra
> del buon Tiffetto l'alta poesìa (1)

— la quale si chiude in questi termini:

> El fa il terribil con la scimitarra,
> ma non ha poi la voglia tanto rìa
> come dimostra l'aria sua bizzarra.
> E per ben darti l'arra
> Quanto si dee stimar suo turbo ciglio,
> Non ha più cor in corpo d'un coniglio (2).

Ciò che dimostra come il tipo del bravo vigliacco fosse già consacrato nella letteratura poetica del '400;

---

(1) Allude alla *Macaronea* di Tifi Odasi, di cui v. Rossi, *Di un poeta maccheronico* etc., in Giorn. St. XI, 1 — e Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai,* Città di Castello, 1888, con recensione dello stesso Rossi, in Giorn. St. XII, 448. Cfr. la ridicola descrizione della spada di Guiotto e del suo terribile incesso nell' ediz. dello Zannoni p. 121. Ma la poesia maccheronica non ha conservato veri tipi di *miles gloriosus*, mentre anco il gigante Fracassus nel *Baldus* folenghiano (A. Portioli. *Le Macaronee di Teofilo Folengo*. Mantova, 1883 — Macar. II, vol. I p. 85 sgg.) è soltanto un gigante mostruoso raffigurato colle solite parodistiche esagerazioni, non ha niente del millantatore.

(2) Cfr. Rénier, *Gaspare Visconti* in Arch. Stor. Lomb XIII (1886) p. 816.

anzi un esempio caratteristico, perchè verosimilmente non allusivo a un personaggio determinato, ma già satireggiante un vizio sociale dell'epoca, n'è dato in una *Canzona di un bravo* che risale di certo non oltre ai primi del sec. XVI, trovandosi inserita in un opuscolo miscellaneo intitolato *Egloga pastorale de Iustitia*, ristampato nel 1513. (1). È un documento importante per la sua relativa antichità, che val la pena, come rarissimo, di ripubblicare integralmente:

Teste e braze getto via
con questo mio squarza polpe
che alle volte in un sol colpe
mille huomini uccideria
5 Teste e braze getto via.

Quando questa crudel spada
nel mio forte pugno iace
do sì grande coltellate
summan più che tre fornace (2)
10 e a quegli che questo spiace
dico: fuggi, scampa via.
Teste e braze getto via.

Se ben vo con gli occhi bassi
e che voi non mi extimate,
15 fo tremare sessanta passi
el terreno per ogni parte.
Puttanaza delle carte,
che gran forza è questa mia!
Teste e braze getto via.

20 'n un giorno mi son trovato
trarre le teste tanto in alto
quando a terra son caschate
hanno facto maggior salto.
Da me stesso poi mi exalto

(1) *Egl. past. de Iustitia* etc. etc. — in 8, carte 12 — nuovamente stampata nell'anno 1513, senza luogo nè autore. Cfr. Mazzi. *La Congrega* etc. II p. 101 n. che ne segnala due soli esemplari: uno conservato alla Comunale di Siena, l'altro presso il March. Cavriani di Mantova.

(2) Parola oscura; forse sta per *fornate* o *infornate*, cioè in numero tale quanti sono i pani di tre infornate?

25 el più bravo huom ch'al mondo sia.
Teste e braze getto via.

Sempre vo cercando gara
nè mai cesso di bravare
per la potta! pena amara
30 ti farò certo gustare
chi vorrà poi contrastare
farollo presto in gelatìa.
Teste e braze getto via.

Son chiamato un paladino,
35 di me tema l'universo:
quando io brancho el mio faschino (1)
smembro ognun per el traverso
e a dritto e arriverso
vo satiare la voglia mia.
40 Teste e braze getto via.

Per la vecchia puttanaza,
non mi venga niuno avante,
se non vol ch'io l'amaza
o gli dia ferite tante
45 si potrà ben dar gran vante
se la vita porta via.
47 Teste e braze getto via.

Ho mantenuto con sufficiente fedeltà la lezione dello scorrettissimo testo, permettendomi sol poche correzioni necessarie alla pronta intelligenza di esso. Il metro, ch'è quello della *frottola* (in ottonarî che ripetono nella *volta* una o più rime della *ripresa*, con ritornello) attesta l'indole popolareggiante del componimento; la lingua apparisce d'origine settentrionale, e in un seguente *sonecto del bravo* (*Leze non fan per me mi me n' accorzo*) si rivela schiettamente veneta, mentre per la canzone potrebbe rimaner dubbio, perchè

---

(1) Voce ignota, che deve designare una specie d'arma (cfr. gr. φάσγανον ?) Nel Diez (*Etimol. Wörterb.* pag. 429) trovasi una parola sp. *azcona* o *fazcona*, che significherebbe: *arma da getto, asta, giavellotto*, o simili. Ma una simile derivazione è impossibile secondo le leggi fonetiche; onde non può stabilirsi niente di positivo. Sembra però escluso che si tratti di vocabolo veneto o toscano.

la trascrizione toscana deve aver molto guasto l'originale, come mostra la straordinaria abbondanza di versi zoppicanti.

Questa origine probabilmente veneta della Canzone succitata è tutt'altro che trascurabile, appunto per il fatto che la figura del *bravo*, nel senso professionale della parola, par che siasi svolta prima che altrove nell'Italia settentrionale, e che a tali figure di bravi si riconnetta la più antica apparizione del millantatore sul teatro finora conosciuta, nella *Farsa Satyra Morale* di Venturino Venturini da Pesaro, che, secondo una buona congettura del Brunet, deve ritenersi stampata prima del 1521 (1). A questa farsa dedicò un intiero capitolo del suo libro lo Stoppato (2), che sembra rivendicare a sè il merito della scoperta, senz' accorgersi che già molto tempo prima di lui il buon Quadrio l' avea segnalata, riportando la parlata dello Spampana ed aggiungendo la seguente osservazione: « .... ed a « mio credere non andrebbe lungi dal vero chi pensasse « che da questo poeta che era insieme valoroso capi- « tano, fosse stato questo carattere *primamente* nel- « l'Italiana Commedia introdotto, a beffarsi per avven- « tura di qualche suo collega » (3). Non si potrebbe esser più espliciti!

Dobbiamo in ogni caso esser riconoscenti allo Stoppato per averci offerto un esteso riassunto della rarissima operetta, su cui fa inoltre l'ipotesi (che ne rad-

---

(1) Infatti il Brunet (*Manuel du libr.* V, 1124), che erroneamente stampa: *Sforza, Satyra morale* etc., fa questa congettura perchè il nome dello stampatore (Joanne da Castione), ch'è indicato alla fine del libro, non si trova più tardi di quel tempo.

(2) Dott. Lorenzo Stoppato. *La Commedia popolare in Italia* (Padova, Draghi, 1887 — per la recensione del Rossi cfr. *Giorn. St.*, IX, 279 seg.) Cap. V, *Per la maschera del capitano*, p. 193-217.

(3) Quadrio, *Storia e ragione d' ogni poesia*, III, p. II, pag. 217-219.

doppierebbe, se si potesse dimostrarla, l'importanza), non trattarsi qui di una Rappresentazione nè di un Contrasto, ma piuttosto di un esempio isolato di quelle Moralità, che furono un genere drammatico coltivato in Francia dai Clercs de la Bazoche e che, secondo il D'Ancona fortunatamente, mancherebbe all'Italia.

Ma, comunque la cosa stia, « ciò che rende sin-
« golare questa farsa » aggiunge quindi l'autore « e
« la distacca nettamente da' prodotti francesi, è l'in-
« troduzione di un elemento comico e ridicolo, ope-
« rante anch'esso al fine generale dell'azione, ma ele-
« mento cavato di sana pianta dal teatro popolare
« profano. » E questo è appunto lo Spampana, il bravaccio che cerca di corrompere il giovane Assuero colle sue vane parole. « Già il nome stesso (Spampana)
« è una rivelazione. Egli esce *bravando e dimostran-*
« *dosi in parole e gesti bravissimo bravo.* La scalata
« al cielo, che deve ripetere la sua origine dalle van-
« terie mitologiche poste in bocca ai giganti, la di-
« struzione di ogni ordine della terra e del cielo, la
« sfida a Marte e a Giove ecc., sono poi nella com-
« media all'improvviso. »

Insomma, la farsa del Venturini rimane il più antico esempio di ciò che diverrà poi tanto comune. E dico, naturalmente, il più antico esempio *rimasto,* perchè si deve senza dubbio ammettere che, sebbene le bravate dello Spampana appaiano ancora molto primitive, non sia precisamente questa la primissima introduzione del tipo sulle scene italiane. Me ne sembra una prova quel luogo della parlata, ove lo Spampana dichiara pomposamente l'esser suo :

El Spampana mi chiamo; e un uomo sono
Che faccio altrui paura sol col sguardo;
Ma a chi ben voglio non mai l'abbandono.

Uomo al mondo più bravo, e più gagliardo
Di me non si ritrova; e te vo' dire
Tutte le pruove mie senza riguardo.
Mille in un giorno ne ho facto morire.

Assuero Sì, delle mosche.

Spamp. Che?

Assuero Va' pur seguendo
Che infino adesso tu mi fai stupire ecc. ecc.

La medesima intonazione del dialogo, perfino alcune espressioni caratteristiche, come il far paura collo sguardo, la risposta sardonica dell'interlocutore ecc., si ritroveranno più tardi in moltissime commedie; ciò che prova come, nonostante l'arguta congettura del Quadrio, non sia ragionevole attribuire al Cavalier Pesarese la creazione di un personaggio le cui principali frasi tipiche si ritrovano fissate, come formule, quasi emanazione della coscienza popolare, nel repertorio comico del secolo XVI. Fu questa una necessaria conseguenza della imitazione latina preponderante? È innegabile una tendenza spiccatissima, così per questo come per molti altri personaggi comici, a renderli caratteri stabili, stereotipati; del che dà chiara prova, fra l'altro, quella raccolta di 300 caratteri di personaggi che Alessandro Piccolomini, l'Accademico Intronato ben noto commediografo, dice di aver composta, mentre anzi la sua intenzione era di tracciarne ben seicento; ma che poi, giunto a quel punto, gli fu trafugata la cassa che li conteneva tutti, sicchè egli sconfortato di questa perdita non ebbe il coraggio di ricominciare il lavoro (1). Ed è un peccato che tutto ciò non si conservasse, perchè si avrebbe qui un esempio notevole di questa tendenza degli scrittori cinquecentisti, che doveva poi render possibile la Commedia dell'arte.

---

(1) Cfr. la *Dedica* della *Sfera del mondo* di A. Piccolomini, Venezia, 1579.

Ma non corriamo troppo innanzi, e restiamo ai nostri *bravi* o *buli*, che, come si accennava, furono la prima forma drammatica che abbia rivestito lo spaccone italiano. Anche il teatro regolare li accolse, e perfino la commedia erudita, per opera specialmente del Parabosco le cui produzioni, che rivedremo più tardi, attestano una particolar predilezione per questo tipo, quasi sempre incarnato in un Veneto. Tuttavia il *bravo* rimase più che altro nelle farse ed in altri componimenti popolareggianti (1); anzi quivi esso, che per lo più è un vigliacco, vien talora introdotto a sua volta come spauracchio di qualche altro pecorone. Così nella *Comedia piacevole di Saltafosso* (2), Madonna Marcolina non vuol più aprire la sua porta a quello sciocco mangiapane che, giù dalla strada, *brava*, ed è beffato dalla donna; finchè, sopraggiunto Ceola il *bulo*, marito di lei, Saltafosso chiede poco eroicamente perdono in ginocchio ad ambedue.

Circa nello stesso tempo, accanto al tipo principale del *bravo*, andava sviluppandosi il vero e proprio

---

(1) Lo Stoppato (op. cit.) ne riporta alcuni esempî a pag. 121-124, 124-127, 183. Parrebbe naturale che se ne dovesser trovar tracce anche nella Sacra Rappresentazione, ove all'elemento sacro si mescono così spesso elementi profani e contemporanei. Fra questi, in verità, ricorda lo Stoppato (pag. 64-65) un gobbo spaccone nella *Rappr. di Abramo ed Agar* (D'Ancona, *Sacre Rappr. de' secc. XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872, Vol. I, p. 1). Ma quivi si vuol soltanto creare una ridicola opposizione fra la deforme ed infermiccia complessione del gobbo e la sua arroganza, non già riprodurre di proposito un millantatore; ed anche i *soldati*, di cui parla il Palermo (*I mss. Palatini di Firenze ordinati ed esposti*, Firenze, 1860, II, 423) e il D'Ancona, (*Origini del Teatro*, ecc., I, 590 sgg.), si designan piuttosto come prepotenti, attaccabrighe, dediti al vino, al giuoco e ad ogni vizio, e magari come ladri e assassini, anzichè come smargiassi codardi. Non ha importanza il bravo Francalancia nella *Conversione della Scozia* del Cecchi (*Commedie*, ed. Milanesi, Vol. II). ch'è un prodotto abbastanza tardo della corrente erudita.

(2) Il Mazzi (op. cit. II 35 n. 6) ne cita due edizioni: 1) Venezia, Bindoni, 1549 — 2) Siena, 1581 (entrambe nella Palatina di Firenze).

soldato millantatore, che compare, ch'io mi sappia, per la prima volta in un'Egloga Rusticale di Antonio di Pietro di Mico, detto il *Correggiuolo*, senese (1), intitolata: *Vanto d'un soldato.*

Questa operetta fu stampata solo nel 1546 (2); ma da alcune parole della Prefazione che va innanzi al *Vanto*, credo poter concludere che la data della composizione risalga alquanto più addietro. Nella *Prefazione* infatti avverte il *Correggiuolo* che « questa sollazzevole operetta » fu da lui scritta prima della venuta degli Spagnuoli in Siena (3), per ordine del suo signore « el magnifico et nobilissimo Marsilio Marsili « del Collecchio », il quale voleva di questo comico scherzo onorare l'ospite suo, il sig. Capitano Guglielmo Corso, non ancora divenuto Capitano della Guardia di Siena (4). Il nostro Antonio serbò copia del *Vanto* insieme con altre sue « facetie » in una cassa dove soleva tenere i suoi vestiti di attore. Ma, venuti gli Spagnuoli,

---

(1) È bene mettersi in guardia contro un errore comune a molti che hanno avuto occasione di citare quest'operetta; la confusione, cioè, dell'autore di quest'Egloga, del quale non si sa nulla (cfr. Mazzi, op. cit. II, p. 134-136), con un altro senese, Pier Antonio Legacci, detto lo *Stricca*, autore di varie eglogbe e farse rusticali in terza rima. Ma la differenza di soprannome basta a riconoscerli! Il Quadrio (*Storia e Ragione d'ogni poesia*, III, p. 2ª, pag. 69) cade egli pure in errore: anzi, volendo correggere altri, fa una confusione indicibile.

(2) « Vanto d'un soldato interrotto da un Villano detto el Chasella. Opera dilectevole, et da recitare. Composta — per Antonio di Pietro di Mico, detto — Correggiuolo — Stampata in Siena presso a San Viglio a dì XVIII novembre MDXLVI — ad instantia di Giovanni di Alisandro libraio ». E questa del 1546 è l'unica edizione conosciuta (cfr. Mazzi *loc. cit.*), di cui si conserva un *unico* esemplare alla Comunale di Siena.

(3) La prima invasione spagnuola in Siena avvenne verso il 1530.

(4) Anastasio Guglielmo Corso fu condotto agli stipendî della Repubblica di Siena con 100 fanti il 4 dicembre 1526, e fu mandato capitano in Orbetello con 125 fanti il 30 gennaio 1827, come risulta dalle Deliberazioni del Collegio di Balìa dell'anno predetto a c. 136. — Queste ed altre notizie mi sono state cortesemente favorite dal sig. dott. Fr. Donati, bibliotecario della Comunale di Siena.

questi « come discreti » gli portaron via la cassa con tutto ciò che v'era « volendo affermare quella parola « del *Pater noster,* quale fu già composto in nome « de' Lombardi, come è qui di sotto scritto. La prima « cosa che fa lo Spagnuolo a prima gionta che è in « casa isquadra, e dice se v'è che gli agrada: *Da nos* « *bis hodie* (1) ». Tuttavia dopo la loro partenza egli ritrovò una parte dell'opera, — lascio immaginar dove! — e parte con quest'aiuto, parte a mente, riuscì a ricomporre il *Vanto* che dette poi alla stampa nel 1546. Ma che la data della composizione sia di parecchi anni più antica e precisamente anteriore al 1525, è facile dedurre dalla notizia che la morte di Marsilio Marsili del Collecchio (2), il nobile signore senese al cui *servitio* trovavasi il *Correggiuolo,* avvenne poco dopo un' ambasceria da esso sostenuta nell' aprile del '25 (3) — notizia conservata dal seguente ricordo che trovasi nei libri della Biccherna: « 1525. Il dì 18 di maggio si « pagano l. 204 per taffettà e dipintura e altre spese

---

(1) Intorno al *Pater noster dei Lombardi* scrisse il Novati in *Giorn. di filol. romanza,* II, p 121-152.

(2) Per l'identificazione di questo nobile senese mi furon comunicate le seguenti notizie estratte da documenti d'archivio e, in buona parte, dalle *Historie di Siena* del Tommasi, inedite (v. Mazzi I, 28 n. 2). Tre persone di questo nome s'incontrano tra la fine del sec. XV e il cominciare del XVI, ossia: Marsilio di Nanni di Marsilio; Marsilio di Giov. Cristofano; Marsilio di Nardo (o Leonardo) di Nanni del Collecchio, nato nel 1493. Si capisce che è quest'ultimo, che fu il più noto, quello di cui parla il *Vanto.*

(3) « Fu cittadino » dice lo storico Tommasi « di gran seguito » e uno dei capi della fazione Novesca; risiedè due volte al Supremo Magistrato della Repubblica per il Terzo di Città, cioè nel bimestre settembre-ottobre 1515 e novembre-dicembre 1522. Nel 1516 sposò Camilla di Giovanni d'Agnolo Malavolti che gli portò in dote 3500 fiorini. Nel 1524 fu mandato dalla Repubblica oratore a papa Clemente VII insieme con Iacopo Ugolini ed Aringhieri Azzoni, e di nuovo il 13 aprile 1525 fu spedito, con Francesco di Scipione Sozzini, oratore a Carlo V. Morì poco dopo, forse in seguito di quell'ambasceria.

« per le bandiere fatte per honorare li funerali di Mar-
« silio di Lionardo del Collecchio » (1).

La data è troppo sicura per lasciare alcun dubbio; e, siccome non c'è luogo a credere che Antonio di Pietro di Mico, quando narrava al lettore l'origine del suo *Vanto,* mentisse, così possiamo ammettere come dimostrato che già innanzi al 1525 trovavasi anche in una farsa toscana il tipo del millantatore, non pure di un *bravo,* ma addirittura di un *soldato* (non ancora *Capitano !*). Non sarà dunque inutile un largo sunto di questa curiosa operetta, giacchè ho potuto averne sott'occhio l'unico esemplare rimasto.

INCOMINCIA | EL VANTO D' UN SOLDATO, CIO E CO | ME UN SOLDATO DIVTATO PO | VARO SI VANTA, ET FA GIAR | DINI (2), INTERROTTO NEL | PARLARE DA UN VI | LLANO DET | TO EL | CHASELLA | COMPOSTO PER ANTONIO DI MICO DA SIENA.

« Un soldato mal vestito, lamentandosi della Fortuna, dice:

Ahi Fortuna dispietata, et cruda
se mai a giugner ti potessi con mano
dal capo a piedi ti vo lassar inuda.
. . . .
Miser a me che se questa mia Spada
fatata fusse, et io fusse un Hettorre
con questi panni paio un huom da strada.
Troppo gran vitio mi par l'altrui torre
assai vergogna mi par l'achattare
qui 'l mal qua 'l peggio, io non so qual mi torre.

---

(1) Spoglio della Biccherna. Cod. A. VIII, 17, a c. 1451.

(2) *Far Giardini = millantarsi, far grandezzate,* fors'anco semplicemente *fiorettare, far fiorettature.* Cfr. Mazzi, op. cit. I, 245, n. 1: « Questa « voce *Giardino,* in senso di Giudizio vano, Castello in aria, e quindi « Sciocchezze e simili, e nell'altro di Laberinto, Impaccio, Imbroglio, non « è infrequente nelle Commedie de' Rozzi ».

Questo è un concetto assai onesto e che fa certamente onore al soldato! Si delinea subito la differenza che separa, moralmente, il *Capitano* dal *bravo*.

Mentr'egli continua così a lamentarsi, sopraggiunge un villano « chiamato el Casella », e voltandosi verso il soldato, così lo apostrofa:

> Oh quanto ho sentit' hoggi borbottare
> . . . .
> buon dì Soldato, o tu par la morìa.

Ma il soldato superbamente risponde:

> S'altro da me non vuoi vatti con Dio
> ch'un tuo par non mi può donar conforto.

Non s'intimidisce il villano per tutto questo fumo, e per beffa gli domanda:

> Non hai un soldo?
> *Sold.* tace, se non per Dio ti trarrò il sonno.
> Quando ero in campo col signor Iroldo
> giurato harei che solo in un mese
> riccho esser diventato.
> *Chas.* Un manigoldo
> se' stato sempre.
> *Sold.* ma 'l far larghe le spese
> di Veste, di Cavalli, et di buon pasti.
> *Chas.* t'han fatto diventar castron pugliese.

E l'astuto villano deride senza pietà quell' altiero a cui consiglia:

> va' fatti Fachino.
> *Sold.* Almanco si facesse qualche guerra.
> . . . .
> So conosciuto per Mare, et per Terra
> da ogni Capitan, d' ogn' huom da bene
> nè l'animo in battaglia mai mi sferra.

Ecco che adesso veramente incominciano le vanterie!

Intanto egli vede « un gran Signore — e in com-

pagnìa con esso uno escellente — Capitan degno (1) », cui egli si rivolge; e, quantunque il Chasella non cessi gli scherni, trattandolo con ogni sorta di epiteti ingiuriosi ed esortando il Signore a non dargli retta, pur egli non dubita di esaltar la sua bravura:

So stato al soldo, già non me n'agguatto (2)
tre volte ho combattuto a Capostretto,
Chas. co'l orciuol, col bichier, col mezo quarto.
Sold. La prima combattei con un Bravetto
el Campo eless'io, et l'armi elesse lui.
Chas. in una Cantina, a la Botte, al Barletto,
Sold. Inconclusive in campo con lu fui
che sol vedere l'Arme era gran pena.
Chas. l'un fu un Fiascho, l'altro fu costui.
Sold. Le Calze, et la Camicia in dosso a pena
rimase, et una spada, et un pugnale
Chas. et combattenno poi a Corpo, et Schena.
Sold. Et come volse la sorte fatale
una Stochata menai al nimico
Chas. da lato drieto, et non li fece male.
Sold. Et fu quel colpo sì forte et ostico
che il gionsi a mezo il Petto, et la mia Spada
si ruppe in una costa del nimico.

La descrizione di quest' epico combattimento continua ancora per un pezzo, ed io non la riporterò per intiero. Meno male che la lotta non ebbe esito cruento, giacchè il « Sigignor (*sic*) del campo » spartì gli avversarî che amichevolmente si riconciliarono baciandosi in bocca. Può esser questa un'immagine del sistema di guerra allora in vigore, quando, siccom'è noto, s'ingaggiavano duelli e battaglie campali che duravano una giornata senza che alcuno fosse ucciso? Certo, ha

(1) Questi sono, come risulta dalla Prefazione surricordata, Marsilio Marsili e il suo ospite Guglielmo Corso, capitano.

(2) *Agguattarsi* = *Nascondersi.* Cfr. il *Glossario Senese* del Mazzi già citato.

efficacia satirica se non storica esattezza quella frase che l'Aretino pone in bocca al suo stesso millantatore, il Capitan Tinca, il quale, narrando una sua bravata, incomincia: « Sappi che ne la giornata de la Ceri-« gnola (1) che durò fino ad un' hora di notte, onde « ci morì un huomo d'arme, et due ce ne restar fe-« riti, etc. etc. » (*Talanta* III, 12).

Ma le vanterie del soldato entrano anco nel campo dell'amore: ritorna sostanzialmente il tipo classico del *miles*. Ecco che cosa egli racconta delle sue gesta amorose, cagione della lotta già sopra accennata:

> Io ero in Roma forte innamorato
> d'una gentil Donna, el nome d'essa
> Fiammetta, per tutto era nominato.
> De l'amor mio v' era una voce espressa
> et in segreto lei mi amava assai
> et spesse volte mi trovai con essa
> senza che alcun se n' avvedesse mai

— salvo che quel suo rivale, il quale

> Dragon si domandava da villa spera.

Costui, vedendo il nostro soldato andarsene « per la strada della Fiammetta », ingelosito lo minacciò di morte se non desistesse da quell' amore.

---

(1) Il nome di questa battaglia è storico: la Cerignola è un villaggio della prov. di Foggia, press' a cui i Francesi patirono il 28 aprile 1503 una notevole disfatta da parte degli Spagnuoli. Perciò il sarcasmo dell'Aretino è male applicato a una battaglia la cui gravità basti a mostrare il fatto che vi restò morto lo stesso generale de' Francesi, il giovane duca di Nemours. Del resto, osservo qui una volta per tutte, se le citazioni storiche tanto frequenti nelle Commedie del '500 non son mai commendevoli di troppa precisione, quando poi sono poste in bocca al nostro personaggio che falsa la verità di tutto ciò che dico, sono ancor meno degne di considerazione e di fede. In generale soltanto i nomi sono storici: i fatti o sono del tutto inventati o irriconoscibilmente trasformati e svisati dalla fantasia sempre feconda del Capitano.

Elegge el Campo per la tua difesa
o tu mi lassa Fiammetta d'accordo
o noi la combattiam, che val la spesa.

Le sorti di questa pugna feroce furon già da lui esposte, ond'egli non vuol più insistervi. Ma, mentre vuol raccontare come fu definita la cosa, il Chasella l' interrompe di nuovo co' suoi scherni, sicchè il terribile guerriero s'adira e gli grida:

do vanne fuora
Chas, a traditore, a chesto mo mi meni
t'ammazzarò innanzi che sia un hora.

A tal linguaggio aspro e risoluto s' impaurisce, naturalmente, lo spavaldo che trova più prudente partito di ritirarsi, esclamando:

horsu tu dici il vero
Signor non venni qua per far questione.
El villan m' ha travagliato il pensiero
perhò adesso vi lassaro in pace
chè volendo non posso dire il vero.
Et se ho dato fastidio mi dispiace.

Queste sono le ultime parole del soldato, partito il quale il Chasella gli grida dietro:

Hi lima lima, ve che te n'andasti
Per la paura, è vero bravachione?
vedi che Pippion grossi non trovasti
hor te ne vai che pari un babbione - etc. etc.

E termina con uno Strambotto di due ottave, secondo l' uso.

Così dunque un oscuro autore Senese già innanzi al 1525 ritraeva il tipo completo del millantatore, tanto più verosimile quanto meno caricato. E infatti dovè questa esser la parabola che segnò nelle sue poco sostanziali modificazioni il carattere dello smargiasso attraverso la commedia cinquecentistica. Sul principio,

quando, dalla vita comune lo si prese a trapiantare nella letteratura, specialmente nella drammatica, esso appariva quel che doveva essere in realtà: un soldataccio di ventura prepotente e gran parolaio, le cui ciance potevan poi facilmente esser smentite alla prova; tipo questo veramente esistente, in quelle proporzioni abbastanza ma non di soverchio ridicole, e non solo allora ma sempre esistito. Ben presto però — ne dobbiamo già trovar traccia nella farsa del Venturini? — la memoria del soldato plautino si riaffacciò potente alla fantasia degli scrittori, e si trovò più comodo di imitare anche qui gli antichi modelli: anzi s' imitò tanto che alla fine ben poco dovette rimanere del tipo reale, e si foggiò un Capitano che fu l'esagerazione del *miles* già esagerato di Plauto. L' effetto non poteva esser che uno; e il Capitano divenne nella Commedia dell'Arte maschera fissa, come maschere erano Arlecchino, Pulcinella e simili.

Ma, ripeto, in sul principio l' imitazione latina non potè esser che accidentale; e di ciò è riprova il genere drammatico cui appartengono le due più antiche composizioni che abbiamo veduto, massime la seconda, il *Vanto d'un soldato.*

Chè infatti la *Farsa Satyra Morale* del Venturini, Farsa Contrasto o Moralità che sia, è bensì un componimento d' indole popolare, ma il suo autore, un cavalier Pesarese, apparisce come persona piuttosto colta ed arieggiante al classicismo. Frequenti sono le allusioni mitologiche, frequenti le classiche reminiscenze, e lo stesso carattere dello Spampana potrebbe senza gran difficoltà esser ricondotto al *miles* plautino, per la forma, s' intende, chè la figura del bravo subdolo e tristo, che qui assume anche le parti di seduttore, non è che troppo moderna.

Al contrario, il soldato povero e superbo della commedia senese è il venturiero, ritratto con tutte le caratteristiche de' suoi simili, senza che perciò se ne voglia fare un malvágio o un disonesto; chè anzi il furto repugna alla sua coscienza come l' elemosinare cuoce al suo orgoglio. Ma il fatto stesso ch'egli è povero, e povero in grazia de' suoi stessi vizî, di una dissipatezza tutta militare, non sente lo studio del reale, la riproduzione di una figura in quel tempo ben nota?

Ciò risulta ancora dal considerar l' autore della commedia e il genere cui essa può ricondursi. Antonio di Pietro di Mico, soprannominato il Correggiuolo, era, come ci fa sapere egli stesso, al « servitio » di un nobile senese; e, quantunque per l' assoluta mancanza di notizie sul conto suo ignoriamo qual fosse precisamente il suo ufficio, si può per altro presumere ch'ei fosse una specie di buffone-attore-poeta del Signor del Collecchio, il quale, come giovine, si sarà dilettato piuttosto di una persona piacevole ed arguta che di un dotto. Nulla d'altronde serve a mostrare che il nostro Antonio fosse uomo di lettere: tutto anzi contribuisce a far credere il contrario. Il nomignolo *Correggiuolo* è, come nota il Mazzi (*loc. cit.*), un soprannome popolare, simile allo *Strascino*, al *Mescolino* etc., e non già di quelli che mettevansi nella Congrega de' Rozzi i quali eran formati altrimenti. Se Niccolò Campani (lo Strascino) e Lionardo di Ser Ambrogio Maestrelli (Mescolino), quantunque divenuti Accademici Rozzi, conservarono sempre que' soprannomi, ciò fu probabilmente perchè tali soprannomi furono anteriori alla fondazione della Congrega. L'autore del *Vanto* — seguo sempre il Mazzi — non fu uno de' fondatori dell'Accademia, anzi non dovè presumibilmente pren-

dervi neppur parte, quantunque il Fabiani e il Ricci (antichi storici de'Rozzi) ve lo ascrivano, perchè negli Atti della Congrega non si trova allusione a lui; senza contare un altro forte argomento *ex silentio:* il non aver, cioè, dichiarato egli stesso, nel titolo o nella prefazione al *Vanto*, d' esser de' Rozzi, conforme all' uso. Del resto, ammesso pure ch' egli avesse appartenuto alla Congrega, questo vorrebbe dir poco, perchè la celebre Accademia Senese non era niente affatto una società di dotti; anzi è noto che non poteva esservi ascritto chi troppo puzzasse di erudizione. In conclusione dunque Antonio di Pietro di Mico fu uomo del popolo, che fece *opera d'occasione* per ordine del suo Signore, nè vi dovette poi sudar troppo, se, com' egli narra, questa « in giorni otto.... si compose, si imparò et recitossi ». A meno che non si volesse ritener come indizio di classicismo la frase:

.....se questa spada
fatata fusse, et io fusse un Hettorre

— mentre ognun sa che la memoria del famoso eroe Troiano è così proverbiale anche nel popolo!

Il *Vanto* poi non appartiene forse a un genere popolare? Non è facile assegnargli con sicurezza il posto che gli è dovuto fra le numerose specie di componimenti drammatici che si scrivevano o si recitavano allora. Ma, per quanto apprendo dal Mazzi (1), le opere de' Rozzi a cui la presente deve certamente ravvicinarsi, portavano più comunemente i titoli di *Commedia* o *Egloga* (*pastorale* o *rusticale*, a seconda che l'azione si svolgeva fra pastori o fra villani); e infatti il Fabiani e il Ricci chiamano il Vanto *Commedia*, altrove,

(1) Op. cit. I, 208.

p. es. dal Quadrio, detto *Egloga* (*rusticale*, perchè vi ha parte un villano, il Chasella). Questi nomi però non si vedono nell'edizione del 1546, ove apparisce piuttosto quello di *Opera*, il quale — e il Mazzi ne cita vari esempî — davasi quando gl' interlocutori eran più d'uno o due. Ma tutto ciò è quistione secondaria: sta il fatto che si tratta anco qui di un componimento d' indole popolare. Nè il metro, la terzina, può far difficoltà perchè comune nelle opere de'Rozzi, e, in genere, nella drammatica popolare profana. Del resto lo Strambotto finale può scioglier da ogni dubbio!

Riconosciuto dunque che il *Vanto d' un soldato*, per la natura dell' autore e della forma drammatica cui appartiene, non può in nessun modo ritenersi come un parto di erudizione, s' intende che l' imitazione latina vi è del tutto estranea. Infatti il Vanto consiste nel racconto di una tenzone sostenuta da questo cavaliere.... della miseria contro un rivale per la conquista della sua Fiammetta, conquista già fatta, si capisce (altrimenti, dove sarebbe la millanterìa?), ma invidiata e contrastata. Il concetto è affatto medievale, gli effetti sono anzi donchisciotteschi; nè vedo come si possa risalire all'antico o a qualsiasi altra forma erudita o classicheggiante.

L'assoluta popolarità e modernità del *Vanto*, infine, risulta anche dal presentarsi esso in relazione colla *satira del villano*, che fu anch'esso un elemento di ridicolo tanto frequente nella nostra letteratura e immune da ogni sospetto di classiche infiltrazioni (1). Il contrasto fra il Soldato e il Villano, quasi in opposizione fra la quiete serena de' campi e il torbido in-

---

(1) Cfr. dr. Dom. Merlini. *Saggio di ricerche sulla satira contro il Villano* (Torino, Loescher, 1894).

furiar delle guerre, dovè goder di una certa fortuna, se si giudica da un interessante riscontro di cui riporta un brano il Merlini (1). Ma non di questo vorremmo adesso parlare: bensì piuttosto dell' atteggiamento di bravaccione e di spaccamonti che il villano stesso vien così spesso ad assumere.

Nella *Catrina* del Berni (2) disputano fra loro Beco e Mecherino per amor della Catrina che infine, interrogata dal Potestà, dà la preferenza a Beco. Il quale, nell' impeto della sua querela contro il rivale, si lascia sfuggire più d' un *lazzo* da millantatore, quando, per esempio, dice:

> Io ho di loro a sgherrettare un paio,
> E cavar loro il ventre e le budella
> Se fussin bene un mezzo centinaio:
> Vedi ch' io porto sempre la coltella,
> Ed ho 'l petto, le rene e un lancione,
> A que' che voglion meco far questione.

E più oltre:

> Alle guagnel, ch' io frò qualche pazzia;
> E se gli ammazzon me prima costoro,
> Io ammazzerò poi dodeci de loro.

Cosa invero meravigliosa!

Più spesso ripetesi il fenomeno nelle Commedie de' Rozzi, fra cui mi piace ricordare il *Calzagallina* dello Strafalcione (3), ove i villani Bravalocchi, Mezzuomo, Settegambe, Calzagallina rivelano solo col nome la lor qualità. E nel *Travaglio* del Fumoso già ricordato, due villani, Favilla e Sollieva, si armano dicendo

---

(1) Op. cit. p. 28. Il M. cita da Joh. Bolte *Der Bauer im deutschen Liede* Berlin, Mayer und Müller, 1893 p. 41.

(2) *La Catrina.* Atto scenico rusticale di Fr. Berni, in *Opere* di F. B. nuovamente rivedute e illustrate. Milano, Daelli, 1864. Bibl. Rar.. N. 44 e 45.

(3) Cfr. Mazzi, op. cit. II, 119.

di voler andare a fare il soldato; « e, fingendosi buf-
« fonescamente spagnuoli, aggrediscono Lionora, la
« derubano, eppoi, nel dividersi la preda hanno que-
« stione fra loro » (1).

Ed ecco che così viene il villano a identificarsi col soldato; ossia, ne eredita l'albagia e la presunzione, dacchè, lasciando il lavoro della zappa, ha tentato, forse in cerca di fortuna, il mestier delle armi. Quest'amena macchietta ritrovasi più d'una volta nelle opere del celebre commediografo ed attore padovano Angelo Beolco, il « famosissimo » Ruzzante, che con tanto amore e studio di verità ha rappresentato scene della vita rustica e che, nonostante la sua attitudine per lo più benevola, quasi apologetica verso quel ceto sì universalmente maltrattato e accusato, non può far a meno di rilevarne l'ingenua semplicità e, in qualche punto, la balordaggine. Così nel primo de' *Dialoghi in lingua rustica* (2) Ruzzante è stato soldato, è « vegnu « de campo » a Venezia dopo la guerra e racconta a Menato le sue prodezze. « Po, mo chi è pi braoso de
« mi, se cie igi braosi, e mi so' braoso, e bramoso,
« che e pi apena mi ge meto a cerca con sta hasta, a
« vero ben chal pareva che saprè sta in campo » ecc. Ma la sua amata Gnua non vuol più saperne di lui ch'è tornato più povero di prima; e, mentre Ruzzante cerca d'intrattenerla colle sue chiacchiere, « el *bravo* (l'amante di Gnua) « vien e dà delle tartuffole a Ruz-
« zante, e Ruzzante co le andà via lieva su » (3), e, ancor tremante di paura, chiede a Menato se c'è più

(1) Ibid. II, 132.

(2) *Tutte le Opere del famosissimo Ruzzante*, Vicenza, 1598.

(3) Questa didascalìa richiama il modo della commedia dell'arte. Anche qui, come nella *Comedia di Saltafosso*, il *bravo* è posto a ricontro del pusillanime vantatore.

nessuno de' suoi assalitori, giacchè « i giera pi de cento « que m' ha dà. »

Anche nella commedia *La Moschetta* Ruzzante entra cantando e dichiara: « n' harae paura de Rolando « mi, al sangue del cancaro » (I, 5), e scaglia vane minacce contr' al bergamasco Tonin, l' amante di sua moglie Bettìa, ma poi si lascia imbrogliare e impaurire dalla donna (III, 1), non senza protestare anco quì, il vigliaccone, ch' è stato assalito da « pi de cento. »

Le vanterie di Ruzzante hanno naturalmente dell' ingenuo, del campagnuolo. È il villano « che va per il mondo », eppoi se ne torna a casa tutto gonfio di ciò che ha veduto e di ciò che ha fatto, ma conserva sempre la primitiva semplicità, accresciuta anzi e resa più goffa e ridicola dal nuovo portamento che egli affetta. Tuttavia non si potrebbero lasciar senza un cenno i documenti offertici dal Ruzzante, a cui può aggiungersi anche il Menego del *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo* (1). Vi si fonde insieme per un istante la satira del villano con quella del soldato, ed hanno tutta l' apparenza di partirsi da una graziosa osservazione realistica. Giacchè non è assurdo supporre che dalle campagne molti scendessero ad assoldarsi, allettati dalla fama e magari dalle lusinghe de' condottieri. La conseguenza divien logica; chè anche quando il villano stanco della precarietà della vita militare si risolveva a riprender la via di casa, doveva per l' influenza degli esempî conservar l' impronta di quella scuola ripugnante ed oscena di utopisti impenitenti e di palloni sgonfiati.

---

(1) Fu recitato, come rilevasi dalle antiche stampe, a Fosson in una caccia del 1528, data abbastanza remota che ne attesta la perfetta originalità.

Ma non insistiamo sul terreno pericoloso delle ricostruzioni, e ci basti di affermare anco una volta, dietro la scorta delle prove addotte, che il tipo del millantatore nella commedia del secolo XVI potè sorgere e svilupparsi indipendentemente dalle reminiscenze classiche. Quando poi tali classiche reminiscenze vennero fissandosi ed acquistando coscienza nella commedia erudita, l' indizio caratteristico dell' imitazione si determinò facilmente, a parer mio, nel quasi costante accoppiamento del *servo* o *parassita*, compagno e testimonio inevitabile de' millanti dell' eroe. Ciò che sta in così aperta contraddizione colla proverbial miseria del soldato di ventura che non trovasi davvero in condizione di mantener servi o altri mangiapani, ma è egli stesso, per natura e per necessità, — prototipo il Capitan Coluzzo di buona memoria — il più ingordo e il più affamato de' parassiti. Perciò non ci lasciamo trascinare da preconcetti d' indole formale e siamo pronti a riconoscere la derivazione più o meno direttamente plautina nel contrasto fra *Arimario bravo e Burlino suo servitore*, ch' è il terzo *Intermedio* di una commedia intitolata *Secónda*, recitata l' anno 1574 (1). Analogamente, la *Piacevole Comedia del Cruscha* (2) mette di fronte un padrone e un servitore che ne ascolta e finge approvarne le stupide spampanate, canzonandolo poi sotto sotto.

Patr (*one*) io son el primo hom del mondo
i' metterei al fondo
spagnuoli e italiani
e anchor tramontani
e ogni altra natione.

---

(1) Cfr. Palermo, *I mss. Palatini* ecc., Firenze, 1860, Vol. II, p. 587

(2) Palermo, *ibid.* e Mazzi II, 176 n. Se ne hanno due esemplari in Palatina: uno colla scritta « *in Venetia, per Agustino Bindoni, 1549* » l' altro: « *per Giov. Andrea Valvassore detto Guadagnino* s. a. »

Fam (iglio) Sì, sì, a un popone
faresti a tuo modo,
a un piatto di brodo
saresti caporale
Sì signor tu vale.
Patr. Cruscha
io son pur bello e destro
Fam. Come un agnello.
. . . .
Patr. A un moto, a un cenno
farei el mondo tremare,
I'ho robba, e ho danari
I'ho bellezza,
I' ho fortezza
I'ho gratia e virtù
I' sarei degno de imperio.

Incoraggiato dalle ambigue approvazioni del perfido famiglio, il padrone gli confida ch'è innamorato, e il Crusca gli consiglia di propiziarsi la bella con doni e si offre di recarglieli esso stesso. Il gonzo gli crede, ed esclamando:

Cruscha mio imparo
Di fare all'amore;
Ma di mille son stato signor.

gli consegna i denari: . . . il resto si capisce.

Qui dunque l'influenza classica si mostra assai remota; eppure chi avrebbe il coraggio di negarla affatto? Ma nello stesso tempo non ci acconciamo a riconoscere questo della introduzione del servo come argomento sufficiente e ineccepibile; chè troppo naturalmente la mente umana sempre avida de' contrasti da cui appunto la drammatica trae uno de' più vitali coefficienti di successo, poteva giungere al tradizionale accoppiamento senza la trafila delle reminiscenze. In fin de' conti, anche nel diverbio fra il soldato e il villano del *Vanto* da noi esaminato, si rispecchiava lo stesso fenomeno! Comunque sia, la tesi proposta dallo

Scherillo, della fusione cioè fra la corrente popolare e quella erudita, rimane in massima dimostrata. Quali poi fosser precisamente i sottili anelli della catena che uniscono le due correnti, quando per la prima volta si prendesse a utilizzare il materiale classico, e, in generale, dove cominci, nelle singole commedie, l' imitazione e dove si arresti la visione realistica del personaggio, tutto ciò è impossibile a delinearsi con esattezza, e vi rinunciamo di buona grazia.

IV.

Il Capitano nella commedia erudita — Fissità della maschera — Il primo Spagnuolo — Il teatro del Calmo e l'imitazione classica — Rifacimenti di commedie latine.

Entriamo dunque adesso nel maremagno della commedia erudita, ove, come già notammo, ciascun carattere ha tendenza a prendere quella forma sistematica che avrà poi per ultimo resultato la Commedia dell'Arte; il nostro poi più di tutti, e la ragione se ne comprende di leggieri, quando si consideri la natura sua stessa che non può essere modificata sostanzialmente; cosicchè si ritroveranno pressochè uguali, salvo le debite mutazioni di tempo e di luogo, i millantatori più antichi e quelli più moderni, non esclusi quelli che in forma un po' diversa pullulano anche oggi e che sempre dovranno esistere.

E questa tendenza a fissare come qualche cosa di stabile il tipo dello smargiasso mi sembra dimostrato da un fatto abbastanza singolare: che nella Commedia erudita non si era ancor mai portato sulla scena il nostro personaggio, quando già due frá i più noti autori comici del sec. XVI insegnavano « come fassi il bravo ». La domanda è rivolta da Pacifico a Corbolo nella *Lena*

dell'Ariosto (1). Corbolo, vedendo il suo interlocutore titubante, gli domanda:

..... di che dubiti?

Pacif. Del Capitan de la piazza, che cogliere
Mi potrìa qui con questo spiedo e mettermi
In prigion.

Corb. Non, ch'io gli darìa ad intendere
Che fussi un sbirro, o un boia, e crederebbelo,
Che dell'uno e dell'altro hai certo l'aria.
Rizza la testa, par che vogli piangere,
Sta ritto, fa il gagliardo, fa il terribile,
Fa il bravo.

Pacif. Come fassi il bravo?

Corb. Attaccala
Spesso a Dio e Santi, tienlo così, e volgeti
In qua, e fa un viso scuro e minacievole......

Messer Ludovico nelle cinque Commedie non ha mai rappresentato il millantatore, caso strano, sia detto tra parentesi, perchè in una viva pittura di costumi, come si vantano di essere le sue commedie, la presenza di un tipo ormai tanto comune non sarebbe stata affatto disdicevole. Ma questo accenno che trovasi nella *Lena* è molto significativo, ed è cosa curiosa — ripeto — il vedere cosi ben delineato quel carattere prima ancora ch'esso fosse mai stato portato sulla scena nel teatro regolare; giacchè, qualunque sia la data precisa della composizione della *Lena* (2), certo è che essa è anteriore a qualunque altra commedia erudita, ov' è introdotto il tipo del millantatore. Ciò anzi può servire come un nuovo argomento a mostrare che l'origine del Capitano è direttamente derivata dalla vita reale; imperocchè l'Ariosto non poteva pensar certo al *miles* latino, di cui egli avrà avuto certamente cono-

---

(1) Atto V, scena I.

(2) Par che fosse recitata per la prima volta nel 1528.

scenza, ma al quale sembra non avesse posto troppa attenzione; e la sua frase apparisce affatto inspirata dagli esempî che — troppo numerosi — e' doveva avere innanzi agli occhi.

Ma le parole di Corbolo non hanno ancora, se si vuole, un'importanza estrema a mostrare la fissità del tipo qual' era all'animo de' Cinquecentisti; solo che ciò si trova confermato, e in modo indiscutibile, nel prologo del *Marescalco*, commedia di Pietro Aretino, che anche essa è da ritenersi composta nelle identiche condizioni di tempo che la *Lena* a riguardo del nostro personaggio; giacchè, quantunque la prima edizione non risalga oltre al 1533, pur essa dovette esser composta qualche tempo innanzi, come sembra risultare da una lettera dell' Aretino stesso, della quale valendosi il Luzio crede che la commedia in questione fosse ispirata all'autore da un fatto avvenuto realmente in Mantova tra la fine del '26 e la primavera del '27, e quindi che essa risalga pressochè a quel tempo (1). Dato ciò dunque, il *Marescalco* deve considerarsi scritto anteriormente alla introduzione dello smargiasso nella commedia erudita. Eppure nel prologo che va innanzi al *Marescalco* noi troviamo uno schizzo rapido, ma perfettamente delineato del nostro tipo, a quel modo stesso che più tardi doveva averlo tracciato Alessandro Piccolomini in quella sua raccolta di « 300 caratteri di personaggi » che, come più addietro fu detto, andò perduta.

L'Aretino che, mente superficiale all'eccesso, non avrebbe potuto fare una profonda analisi di un carattere, ma che al contrario colla vivacità del suo inge-

---

(1) Aless. Luzio *Pietro Aretino ne' primi suoi anni*. Torino, Lœscher, 1888. Docum. XXVI e nota in proposito.

gno e colla naturale arguzia era adattissimo a tracciare in poche linee un ritratto realistico, nel prologo del *Marescalco* riunisce insieme una serie di tali schizzi « simili », per adoperare una frase del Gaspary (1), « a' fantocci che sull'entrata di una baracca da fiera ci « annunziano che cosa abbiamo ad aspettarci di den- « tro ». L'attore dunque che recita il prologo, descrive com' egli rappresenterebbe le diverse parti; e, venendo a parlare del *miles gloriosus*, ha le seguenti parole: « Un milite glorioso lascisi imitare a questo fusto. Io « mi attraverserei la berretta a questa foggia, mi so- « spenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando « cader giuso le calzette, muoverei il passo come si « muove al suono del tamburo, cioè così: e con el « guardo fiero mirerei la gente in torto, e lisciandomi « la barba con la mano, trista quella pietra che mi « toccasse il piede, e il primo che mi attraversasse la « strada lo taglierei nel mezzo, e appiccandolo al con- « trario lo manderei per il mondo come un miracolo. « Ah intemerata madre di gratia, ahi benedetto Dio, « ahi ciel stradiotto, levami dinanzi quello specchio che « la mia ombra mi fa paura: a mi an? »

Quante pazzie! Ma pur è questa una descrizione mirabile e affatto degna di quella testa bizzarra ma intelligentissima. Ed ha ragione il Sinigaglia (2) di portarla come testimonianza della tinta essenzialmente moderna che il « divino Pietro » sapeva infondere ne' suoi personaggi. Per altro è notevole che l'Aretino, con una di quelle contraddizioni a lui tanto comuni, non mantenne poi la sua promessa, quando, rappresentando il

---

(1) *St. della Lett. Ital.*. trad. Rossi, Vol. II², p. 241.

(2) Giorgio Sinigaglia *Saggio di uno studio su P. A.* (Roma, tip. di Roma, 1882) p. 193.

Capitan Tinca della *Talanta,* unico esempio di millantatore nelle sue commedie, lo effigiò perfettamente sullo stampo del Trasone Terenziano, egli che tanto ostentava di aborrire dalla classica imitazione.

Ma su ciò ritorneremo fra breve: per adesso basti avere osservato ciò che è detto nel prologo del *Marescalco,* il quale adunque rimane il documento forse più notevole a mostrare come il Capitano della Commedia cinquecentistica fino da' suoi principii — non dirò prima di nascere, ma, almeno, prima di essersi ben sviluppato — appariva già come qualche cosa di fisso, come un tipo costante ed immutabile.

Nello stesso tempo il millantatore che ne' documenti d'indole popolare finora considerati non aveva una determinata nazionalità, vien subito acquistando nella commedia erudita il carattere ed il titolo di *Spagnuolo;* tant'è vero che il primo smargiasso che s'incontra nel teatro classicheggiante, è anche il primo *Spagnuolo,* e comparisce precisamente in un'anonima commedia, recitata a Siena ne' giuochi del Carnevale del 1531, dal titolo: *Gl' Ingannati o il Sagrificio degl'Intronati* (1).

Quivi lo spagnuolo Giglio è un millantatore molto primitivo ed ingenuo, assai moderato nelle sue vanterìe di cui osa appena borbottar qualche timido accenno alla petulante fantesca Pasquella che, sebben vecchia, respinge le sue profferte, nè vuole impacciarsi di lui

(1) Siena, Matteo Fiorini, 1611 (1ª ediz. Venezia, Curzio Navò e frat. 1538). L'autore non se ne conosce, giacché essa porta semplicemente la scritta: « Degli Accademici Intronati di Siena » (cfr. la nota del Mazzi op. cit. Vol. I, p. 57-59). L'Allacci (*Drammaturgia,* ed. Venezia, 1775 — col. 448). ha: « celebrata . . . sotto il sodo dignissimo Archintronato (M. Antonio Piccolomini) ». Ma non vedo perciò ragione di attribuirne a quest'ultimo la composizione, come fa il Rossi (*Introd.* alle *Lettere del Calmo,* etc. p. LIV).

appunto perchè spagnuolo. E, vedendo che da quel miserabile tutto fumo non c'era da cavar nulla di buono, si contenta di carpirgli una corona, eppoi lo licenzia col pretesto ch' ella deve dire il rosario e un' orazione che mai non suol tralasciare. « Que oration es esta? » domanda Giglio; e la furba incomincia a recitarla:

Fantasima fantasima — che dì e notte vai
Se a coda ritta ci venisti — a coda ritta te n'andrai;
Tristi con tristi — in mal' ora ci venisti
E me coglier ti credesti — e ingannato ci rimanesti (1).

E con un *Amen* schernitore chiude la sua pseudo-orazione, il cui senso è abbastanza chiaro (IV, 6).

Tuttavia, se come satira politica può presentare un certo interesse, drammaticamente la figura di Giglio è nulla e rimane estranea all'azione della commedia, ciò che del resto accade molto spesso, perchè il millantatore è per lo più introdotto solo come un elemento adornativo e pleonastico, tanto per tener desto il buon umore degli spettatori; poi, ottenuto questo intento, si ritira, conforme anche in ciò alla natura sua di *maschera.*

Lo spagnuolo Giglio non reca ancora traccia d'imitazione latina, della quale gli manca il noto segno caratteristico, la fida compagnìa del servo o del parassita. Con questo criterio possiam dunque considerare come originali anche i *bravi* del Calmo che il Rossi si ostina troppo a chiamare di provenienza erudita (2). È vero che il teatro del Calmo subisce anch'esso, almeno in parte, l'influenza classica, ma fino a un certo punto, e la sua arte si solleva dalle vecchie formule abba-

---

(1) Sulla frequente presenza nelle commedie di siffatte canzonette popolari v. Stoppato op. cit. p. 79 sgg.
(2) *Introd.* cit. p. LXXIV sgg.

stanza da poterlo riavvicinare al genere popolare: anzi si volle da alcuni esagerarne l'importanza, e perfino chiamarlo, non si sa ben perchè, insieme col Ruzzante, un de' padri della Commedia dell'Arte. Ma, in ogni caso, le reminiscenze erudite non valgono a soffocare la spontaneità de' suoi personaggi, e i suoi *milites*, in particolare, si mostran così indipendenti dal tipo classico che non sapremmo davvero vederci una filiazione dell'antico *miles gloriosus*.

Lasciamo pur stare, come poco importante, il soldato Diomede della *Rhodiana* (1), e consideriamo piuttosto il Rabioso del *Travaglia* (2), ch'è una delle creazioni più ragguardevoli del faceto commediografo veneziano.

Il soldato Rabioso è marito di Cortese greca ruffiana, ed è curioso il contrasto fra lui che si pasce di ventose parole, e la moglie il cui carattere, anco dal mestiere ch'essa esercita, è dimostrato assai dissimile da quello del consorte. Questi, quantunque semplice soldato, dice di avere grandi relazioni e parla con grande sicumera di lettere familiari mandategli dal Soffì e delle offerte fattegli della sua corona. Nè giova che la moglie, donna positiva, gli rinfacci che dopo tante strenue azioni è sempre più povero; giacchè: « Questo è il fine « de' buoni e valorosi soldati.... lo essere povero, dico, « non per altro se non perchè non tengono conto alcuno « di robba, quasi sdegnandosene e sprezzandola, ma « desiderano di hereditare solamente le corone, i tro-

---

(1) La *Rhodiana*, rappr. nel 1540, fu erroneamente attribuita, nella ediz. venez. del 1553, al Ruzzante, ma può essere facilmente rivendicata al Calmo (cfr. Rossi *Introd.* p. XXXVII sgg.).

(2) Il *Travaglia* di M. Andrea Calmo. Venezia, Stef. Alessi, 1556. Ma il Rossi (*Introd.* p. XLIV sgg.). dimostra che la composizione risale al 1545.

« fei, i carri et le spoglie, con li altri trionfi che vi « sono insieme dati dagl' Imperatori, per benemeriti o « mercè delle armi » (I, 3). Non è brutta la scusa che non risente affatto d'imitazione classica; anzi tutto il carattere del Rabioso mi sembra poggiare sopra il freddo realismo che si contrappone alla vanità delle parole di lui, e ch' è incarnato nella moglie Cortese non solo, ma più ancora nella dura necessità che lo stringe. Giacchè quel poveretto che si lamenta di non essere vissuto a' tempi del Boiardo e dell'Ariosto, perchè questi poeti avrebbero messo in versi le sue glorie (II, 6), di lì a poco sente i morsi della fame ch'è propria anco de' più meschini mortali, tant'è vero che gl' imperiosi bisogni del corpo han sempre il sopravvento, sia pur negli eroi. E la fame lo spinge a cercare di « quella sgratiata » di sua moglie per vedere s'ella « ha fatto provvisione di vittuaria ».

Ma pur troppo le condizioni della famiglia sono poco floride. Il Travaglia, servo di Cammillo, incontrando questo spauracchio da uccelli, a cui domanda con scherzevole allusione al suo nome: « Sete voi rabioso? » gli dà incarico di bastonare Policreto per conto del suo padrone (II, 14). E Rabioso naturalmente ha la sfrontatezza di accettare, adattandosi dunque a esercitare quell'ignominioso mestiere di *bravo* che fu tanto comune nel sec. XVI e che rappresentava un alto grado di demoralizzazione, reale purtroppo e non andato a rintracciare fra le pagine de'classici.

Ognuno capisce come i fatti corrispondano assai poco alle parole; giacchè il valoroso campione, appena sa che la sua futura vittima è armata, cade in preda a indicibile spavento. Badiamo bene che « questo pro- « cede dal sangue che mi bolle nelle vene, quasi a « guisa di febbre quartana, che giunto il sangue a

« questi meati, et porosità, trovando lor fredde, causa « questo tremore (II, 19) ». Ma al sopraggiungere del servo Gianda, che Policreto manda in suo luogo, il bravo cede la spada alle prime intimazioni, nè si difende dalle bastonate che gli vengono copiosamente somministrate. Tuttavia, appena passato il pericolo, eccotelo quel di prima: ed è bellissima la scena VI dell'Atto III ov'egli racconta ancora una sua bravata a Cammillo ed al Travaglia, quantunque questi non creda affatto alle sue parole, e pronunci una frase assai notevole: « Volete conoscere un pallone? conoscetelo alle « bravate: o quanti ve ne sono di questi tali proprio « struzzi, che vivono di ferro e smaltiscono polenta « poi ». Non v' ha bisogno di commento: la frase è di per sè troppo evidente!

Un'altra figura di vantatore nel teatro del Calmo ritorna nella *Spagnolas* (1), ove allato del *bravo* veneziano Spezzaferro si presenta lo stradioto Floricchi, un greco fanfarone che discorre un gergo misto di lingua greca e schiavona con dialetto bergamasco, assai difficile a comprendersi, ma che, oltre che per il suo dialetto, anche come carattere drammatico ha un'aria tutta moderna, in una *pièce* del resto affatto popolareggiante, come lo stesso Rossi aveva riconosciuto. Eppure anche qui egli non rinunzia a vederci la tradizione classica mascherata mediante elementi contemporanei!

Ma, se una certa originalità di concezione del nostro personaggio può ancora rivendicarsi a messer Andrea Calmo, in generale il classicismo veniva impo-

---

(1) *La Spagnolas*, Comm. di Scarpella Bergamasco (cioè, A. Calmo) Venezia, Stef. Alessi 1551: la 1ª edizione è del 1549. Cfr. Rossi *Introd.* p. LXIII e, per l'invenzione dello Stratioto, p. LXXVII.

nendosi con un *crescendo* spaventoso, e non alla lontana o discretamente, ma così dappresso e con un entusiasmo sì aperto e non dissimulato che potè venir la moda de' rifacimenti, di quelle aberrazioni artistiche che il De-Amicis colloca nella prima categoria della divisione da lui adottata; cioè, traduzioni fedeli e solo ammodernate ne' nomi e ne' dettagli, o talora leggermente modificate, degli originali latini (1). Non varrebbe la pena di volgervi lo sguardo, se non dessero occasione a mostrare quali erano gli elementi principali dell' imitazione classica che valgono anche per le altre commedie che, sebben più originali, appartengono pur sempre al teatro di stampo erudito.

Il più noto di questi rifacimenti è il *Capitano* del Dolce (2), autore di commedie abbastanza pregiate ed originali, come il *Ragazzo*, il *Ruffiano* etc., ma che nello stesso tempo non rifuggì dal parafrasare, senza metterci nulla del suo, due commedie di Plauto: l'*Amphitruo* e il *Miles Gloriosus*, dalla prima delle quali tolse il suo *Marito*, dall' altra il suddetto *Capitano*. Ma nel *Marito* c'è una nota caratteristica che lo distacca dall'esemplare; perchè nell'*Amphitruo* l'adulterio è perpetrato da Giove in sembianze umane, onde serba qualche cosa di fatale, di misterioso, di soprannaturale, che ne maschera la turpitudine, e quindi non disfrena il riso sulle piccole miserie della famiglia Romana rispettata sempre da Plauto; mentre il comico cinquecentista rappresenta una scena molto più realistica, i suoi personaggi vivono o possono vivere nel sec. XVI; sicchè nell'imitazione si trova pure una certa originalità.

---

(1) V. De-Amicis. *L' imitazione* etc. p. 140 sgg.

(2) *Il Capitano* di M. Ludovico Dolce. Venezia, 1545.

Al contrario, nulla di ciò può dirsi per il *Capitano*, che non ha alcuna qualità originale, e deve considerarsi come una traduzione o parafrasi del *Miles* Plautino (1), tanto il Sarsinate è seguito fedelmente dal Dolce, che del resto non ne fa mistero, anzi dice nel Prologo:

Mi volgo a dir ch' io v'appresento Plauto,
Non ch' io vel rechi con la man, ma pòrtolo
Con la lingua, e se a voi piace d'attenderci (2)
Vedrete comparire innanzi il Milite,
Ma con altra divisa e fatto giovane.

Ma, spassionatamente giudicando, non si può dare all'autore neppure questo merito ch' egli vorrebbe attribuirsi; giacchè il vecchio *Pyrgopolinices* non apparisce neppure ringiovanito sotto le vesti del Capitan Torquato, ma resta sempre tal'e quale. E, siccome abbiamo già detto che nella riproduzione plautina il millantatore è rappresentato come un tipo ideale, niente affatto tolto dalla vita comune, ma foggiato solo dalla fantasia del poeta umbro, allo stesso modo sarebbe impossibile ricercare un ritratto realistico nella commedia italiana, copia della latina.

Bastino le prime parole a dare esempio sufficiente:

---

(1) Fra le traduzioni che allora si fecero del *Miles Gloriosus*, va menzionata quella di Celio Calcagnini, rappresentata in Ferrara sotto la signorìa d'Alfonso I d'Este, figlio d'Ercole I (cfr. Tiraboschi *St. della Lett. It.* VII, 858). Del resto questa commedia di Plauto fu assai cara ai colti pubblici d'allora, se si deve credere alle testimonianze di Marin Sanudo ne' suoi *Diarî*, raccolte dal D'Ancona, *op. cit.* II 117, 118 n., 119, 135, 374, 384.

(2) Noto che questo concetto è preso da Plauto, ma non dal *Miles*, bensì dal prologo dei *Menechmi* v.3:

Adporto vobis Plautum lingua non manu;
Quaeso ut benignis accipiatis auribus.

Plauto

Curate ut splendor meo sit clupeo clarior
Quam solis radii esse olim quom sudumst solent

Dolce

Fate che l'arme mie sieno più lucide
Che non è il sol quand' è più chiaro l'aëre

con quel che segue, tradotto quasi sempre a lettera.

Perciò non staremo a fare un minuzioso paragone fra le due commedie, che sarebbe fatica sprecata. E infatti tutte le situazioni sono identiche, e il dialogo è quasi sempre conservato uguale, salvochè nel Dolce è da osservarsi una maggiore verbosità, e una smania di esagerare, potendo, la ridicolezza del *miles* plautino. Badiamo però che non vogliamo dire sia spiacevole la lettura del *Capitano:* chè, nonostante il monotosissimo verso sdrucciolo (non manca neppure l' imitazione del trimetro giambico latino!), la commedia è scritta con buon garbo e con una lingua molto vivace. Ma Torquato, ch'è preso così bene in giro dal parassito Manilio — il plautino *Artotrogus* — il quale non esita a chiamarlo:

Capitan magnanimo
Forte soldato, Cavaliero strenuo,
Re valoroso e Imperator giustissimo

— Torquato dunque cade nel medesimo intrigo che Pirgopolinice; è ingannato dalla cortigiana Tullia (*Acroteleutium*), che prende il luogo dalla diletta Fulvia (*Philocomasium*) riconquistata dal suo amante Fabio (*Pleusicles*), mediante le astuzie de' servi e la cooperazione del vecchio Brazio (*Periplecomenus*). E non manca neppure la comicissima scena finale, ove il cuoco Fusco (*Cario*) insieme con Brazio vogliono castrare l' infelice Capitano, che se la cava colla perdita del saio e della coppa, mentre il servo Stramba

(*Stalagmus*) gli narra l'inganno di cui è stato vittima; sicchè egli non può far meglio che rivolgersi agli spettatori, esortandoli ad astenersi, ammoniti dal suo esempio, dal voler correr dietro alle donne altrui. Insomma, sarebbe inutile il cercare la minima punta di novità in questa commedia che merita solo il nome di traduzione.

Della *Talanta* di Pietro Aretino (1) invece non si può dire come della commedia del Dolce, ch' essa sia in tutto e per tutto una traduzione dell'*Eunuchus* Terenziano; ma quello ch' è certo, il Capitan Tinca è la più fida, per non dir servile, delle riproduzioni del celebre Thraso. È un' anomalìa veramente strana la presenza di un personaggio terenziano trapiantato in un'opera del divino Pietro. Non già che questi non fosse al grado di comprendere le bellezze de'classici e farsele sue; ma in un'anima ribelle qual'egli era, che in generale ostenta tanta indipendenza di vita e di pensiero, e che alle sue opere comiche dà sempre un tono tutt'altro che classico, anzi molto spesso triviale, ma non privo di un'originale vivacità — in un uomo infine come Pietro Aretino, il fatto è straordinario e merita una certa considerazione, come sintomo evidente dell'attrazione singolare che l'imitazione latina esercitava anco su' più ribelli. Se si ricorda poi quello schizzo che già vedemmo, dato dal nostro autore nel prologo al *Marescalco* del « Milite glorioso » com'egli lo concepiva, si deve rimanere anco più meravigliati, e dobbiamo deplorare che quel bizzarro ingegno non abbia poi voluto affrontare sulla scena la rappresen-

(1) *La Talanta*, commedia (in prosa) composta a petizione de'Magnifici Signori Sempiterni, e recitata dalle lor proprie Magnificientie con mirabil superbia d'Apparato — in Venezia per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553.

tazione di quel tipo ch'egli aveva già divinato in pochi tocchi magistrali, desumendolo dalla vita reale, e che sì bene doveva adattarsi alla sua indole faceta e ironica, adattatissima alla riproduzione del superficiale. E il carattere dal millantatore sta appunto alla superficie, anzi consiste nel ricoprire col manto della vanagloria la vacuità dell' interno, tant' è vero che mal si presterebbe a un profondo studio psicologico. Così la *vis comica* che l'Aretino versa a larga mano, anco troppo, nelle cinque sue commedie, avrebbe avuto qui agio di svolgersi nella sua pienezza; ma, al contrario, il Tinca della *Talanta* risente troppo del suo modello per non riuscire freddo e solo mediocremente interessante.

Resta nondimeno di pregio quello che nessuno potrebbe togliere all'Aretino, una vivacità di dialogo notevolissima, una loquacità messa in bocca allo spaccone veramente ammirabile, mentre non cade in quelle slavate prolissità che son tanto odiose — per esempio — nelle commedie di Sforza degli Oddi. Così è graziosissima la sfuriata (IV, 19) del povero Tinca all'udire la fuga della figlia Stellina (la *Pamphila* della commedia latina) e i suoi terribili propositi di vendetta (V, 2): « Imprimamente le maledizioni che io sputo « addosso di chi mi ha disonorato la figlia, daranno « a le armi . . . I ghiribizzi de' miei griccioli sparsi « in la campagna come cavai leggieri, riconosceranno « il paese . . . I ribollimenti de le mie colere sa- « ranno i tamburi. Le fanterie le forze de le mie for- « ze . . . Le bandiere che io spiego son le ragioni « che io pretendo havere ne lo essere incitato a la « pugna . . . Gli sdegni che mi sconquassano il petto « son gli alfieri . . . Gli huomini d'arme verran via « da la gravità delle cose che scappano da questo

« capo . . . Le bombarde per le batterie eccotele nel « fulmine de le mie voci . . . » « Poveri uccelli! » esclama Branca. E, avvertendo quest'ultimo per beffa che ci manca il taratantara dei tamburi. « Non lo senti tu » risponde il Tinca « nel garbuglio del par- « lar che faccio? »

In tal modo l'Aretino può pur sempre cattivarsi la benevolenza e la simpatia de' lettori.

Ma solo due plagî spudorati si hanno nella *Ninnetta,* falsamente attribuita al Caporali (1) e nel *Vespa* di Cornelio Lanci (2). Quivi non v'è neppure il merito letterario che rendeva ancora abbastanza ragguardevoli il *Capitano* del Dolce e la *Talanta* dell'Aretino; perchè esse sono copie fedelissime della *Talanta* stessa, di cui è riprodotto per filo e per segno non solo l'intreccio, ma pure il dialogo, cambiati i nomi, il Tinca chiamandosi Triso (Cfr. il Trasone dell'*Eunuchus*) nella *Ninnetta,* e nel *Vespa* Oronte. Perciò la lettura di queste due commedie non può fare a meno di destare la collera, non potendosi concepire plagî più impudenti di questi. Unica scusa può essere per loro l'andazzo de' tempi: sembra dai numerosi esempî che ciò fosse di moda nel sec. XVI.

Un altro plagiario è Ludovico Domenichi nelle *Due Cortigiane* (3). Le *Bacchides* di Plauto sono quivi tradotte in italiano, il soldato Cleomaco essendo sostituito da uno spagnuolo, il Capitano Martin Alonso de

---

(1) *La Ninnetta* di Cesare Caporali, perugino. Venezia, Giov. Battista Collesini, 1604. Ma sembra accertato che il Caporali non ci avesse colpa in questa che fu una mistificazione d'un padre Appiano Buonafede, il quale peraltro non va confuso coll'autore del *Bue pedagogo.*

(2) *Il Vespa* di Cornelio Lanci d'Urbino, in Firenze nella stamperia del Sermartelli, 1586.

(3) *Le due Cortigiane* di Lodovico Domenichi di Piacenza — in Firenze, per i figliuoli di Lorenzo Torrentino, 1563.

Florestan che parla nel suo idioma nativo. Questi, del resto, così nella commedia latina come nell'italiana non ci apparisce se non come un volgare scroccone che cerca di sfruttare l'amore di una cortigiana. Il soldato Cleomaco rimane però in fondo il solito *miles gloriosus*, quantunque, a preferenza che le sue spacconate, si cerchi di far risaltare l'animo suo vile e interessato. Ma egli non può trattenersi dal millantare, almeno una volta, e dice rivolto al suo rivale:

Bacchides (v. 845 sgg.):

Non me arbitratur militem, set [mulierem
Qui me meosque non queam de- [fendere
Nam neque Duellona mi unquam, [neque Mars creduat
Ni illum exanimalem faxo, si con- [venero
Nive exhaeredem fecero vitae suae.

E più sotto (v. 855 sgg.):

Nihil est lucri quod me hodie facere [mavelim
Quam illum cubantem cum illa op- [primere, ambo ut necem.

Le due Cortigiane (IV, 8):

No creo que me deve tener por Capitan, ni por hombre accostumbrado en las guerras, mas por muger, que me falte animo y effuerzo para defender á mi y à mi gente. Pero no me crean Marte y Bellona dioses de la guerra, si no le embio el alma a los ynfiernos la primera vez que lo toppe.

. . . . No querrìa oy que dar ganancioso de diez mil ducados como fuesse cierto de cogierlos ambor por matarlos iuntos.

Ma, nonostante simili bellicosi propositi di vendetta, un pugno di monete basta a farlo turpemente rinunciare a qualsiasi diritto sulla sua amante.

Gl' *Inganni* del Secchi (1) ci porgono un esempio assai curioso della cosiddetta *contaminatio*, la quale, usata già nel teatro latino, fu con tanta frequenza adoperata nel Cinquecento. Questa commedia, abbastanza notevole invero, fonde dunque in sè il *Truculentus* e la *Asinaria*; dalla prima di esse deriva il Capitano — lo

(1) *Gl'Inganni* di Niccolò Secchi. Comm. recitata in Milano nell' anno 1547 dinanzi la maestà del Re Filippo, — in Firenze, per i Giunti, 1562. Ma la data della recita, nota il Rossi (Append. a *Gaspary*, II², 304), dev' essere falsa, non trovandosi Re Filippo a Milano nel 1547.

Stratofane plautino — che, per virtù di questo miscuglio delle due commedie, riesce un personaggio assai piacevole ed originale, onde merita un po' d'attenzione.

La comicità della situazione trovata già da Plauto e ripresa dal commediografo cinquecentista, risulta dall'inganno di una cortigiana, Dorotea (la Fronesia del *Truculentus*), che fa credere al Capitano da cui è mantenuta, esser suo un figlio ch'ella avrebbe partorito durante un suo viaggio che lo ha tenuto lontano ben dieci mesi e da cui ora torna carico di glorie immaginarie e, quel che più importa, di denaro sonante. Giacchè il Capitano in questione è ricco; e qui sta l'inverosimiglianza, che basterebbe da sola a farci comprendere la mancanza di originalità di questo personaggio, mentre la caricatura di un Capitano del sec. XVI, per essere naturale, deve rappresentarcelo pieno di ciance, ma vuote le tasche.

Nella commedia plautina però — volevo dire in quella del Secchi — la ricchezza era necessaria come movente dell'inganno, ch'è uno dei tanti di questa piacevole produzione, degna veramente del suo nome. La cortigiana dunque, istigata dalla ruffiana, cerca di pelare il povero sciocco che ha la sventura di esserne innamorato, col pretesto delle spese incontrate pel baliatico e il mantenimento del supposto figlio.

La scena d'entrata (II, 9) è, come al solito, un ammasso di strampalerie che tutti que' buoni commediografi non si dimenticano mai di darci come gradito antipasto per predisporre alle risate. Credo che valga la pena stare a sentire alcune delle sue prodezze.

Il nostro campione è invero meraviglioso per la forza de' suoi poderosi pugni. Figuratevi ch' egli una volta, altercando all'osteria, dette al suo avversario « d'un pugno in una tempia sì penetrante che i circo-

« stanti videro i nodi delle dita uscir per l'altra orec-
« chia! » Allora, per vendicare il compagno, uno stuolo intero sorse contro di lui; ma quel prode non si sbigotti. Pur tacendo delle altre gesta compiute allora, perocchè egli è modesto e « gli piacque sempre il tacere », si compiace tuttavia di ricordare fra' mille colpi che aveva dato, due soltanto che gli eran piaciuti sovrammodo: « una tanta gran botta nella ciottola di un
« male avventurato che gli caddero tutti due gli occhi
« visibilmente in terra; . . . ed un altro poi toccò
« un mandritto sì furioso che avendolo fallato, il vento
« furioso della mano gli attaccò il fuoco nella barba
« che tutta da un lato gli si abbruciò ».

Davanti a così formidabile valore non è strano, come dice il servo Straccia con fina ironìa, se « fin le
« hosterie e i chiassi sparlano » di lui. Nota che il furbo Straccia dice « sparlano » con uno di quei soliti scherzi, tanto cari poi alla Commedia dell'Arte; ma il Capitano non si accorge di questa come di altre canzonature del suo servitore, sicchè gli crede quando dice che « già si vende l'historia stampata » delle sue prodezze. « Colui che la vende è un cerretano in piazza » aggiunge mentalmente lo Straccia.

Ma, nello stesso tempo che il mondo trema del suo valore, delle graziose sue attrattive s'innamorano tutte le donne; e bisogna vedere come la cortigiana Dorotea è pazza di lui. Avrà ella già partorito? Sì certo, perchè egli è stato assente per dieci mesi.

Ecco infatti che la poverina si presenta a lui (II, 11) ancor sofferente del recente puerperio, accompagnata dalla balia che reca in braccio il preteso frutto de' loro amori, un bel puttino che « non vuol tenere in alcun
« modo le mani legate, e vuole sempre un coltello in
« mano: egli ha già un animo da leone » — degno

figlio di tanto padre! Questi si compiace della sua prole, ma prega le donne (II, 12) a torgli di mano il bambino « perchè non posso » dice « poco stringere che « gl' infranga l' ossa, tant' ho la presa gagliarda » (1). Frattanto, in mezzo alle ciancie, Dorotea cerca di spolpare il più possibile quel suo ridicolo amante, che a dir vero si mostra abbastanza generoso, lasciandosi succhiare parecchi scudi.

Ma poco dopo (IV, 1) la cortigiana, avendo altro da fare in quel momento, lascia il povero Capitano picchiare a sua voglia l'uscio della casa senza fargli aprire. Comparisce un ruffiano (IV, 2) alle cui grida minacciose il bravo capitano fugge; ma non per questo (IV, 3) si ristà dal chiamare « coniglio e poltrone » lo Straccia che gli è stato fido compagno nella sua non tanto generosa quanto rapida ritirata. Del resto, si capisce, egli non è fuggito per paura, ma per disdegno; giacchè, come lo Straccia dice, « questo non era convito « solenne, non v' era robba » per lui. Per altro egli vuol vendicarsi e va in cerca di compagni (2).

Ed ecco (IV, 10) il Capitano co' suoi compagni prepararsi alla magnanima impresa di assaltare la casa di Dorotea. Questa si presenta e, deposta la maschera d'amore che aveva portata per qualche tempo, ingiuria atrocemente il Capitano, il quale tuttavia non reagisce, perchè lo Straccia il persuade che, s'egli non la cura,

---

(1) È un concetto assai comune ai Capitani delle Commedie. Da ciò nella *Cintia* di G. B. Della Porta, il vecchio Pedofilo trae pretesto per rifiutare all'innamorato Capitano la presunta figlia Amasio, che in realtà è un maschio in abiti muliebri, dicendo temere « che volendola toccare non « ne facesse polvere, e volendola baciare non ne facesse cenere » (II, 3).

(2) Imitazione della scena notissima di Terenzio (*Eunuchus* IV, 7) che si ripete continuamente in molte delle opere comiche qui studiate. Il Capitano chiama una quantità di servi cui dà dei nomi altisonanti, ma nessuno comparisse, perchè essi sono soltanto parto della sua fantasìa.

« costei a mano a mano gli verrà innanzi con le mani « in croce, giacchè questo è il costume delle donne: « quando tu vuoi non vogliono, quando non vuoi ti « pregono, ti corrono dietro ». — « Andiamo, compa- « gni! » conclude il Capitano. « Vedrete se la gaglioffa « mi manderà a pregare ». Ma ella non si muove, e il terribile guerriero, disperato dell'abbandono, giacchè egli è fortemente innamorato, s'induce a mandare il servo per riconquistare le buone grazie della sua bella. Ebbene? Colui che Dorotea veramente amava, si è ammogliato: or dunque a lei conviene non rimanere senza amante. Ed ecco in qual modo il Capitano può riconquistare il favore della Cortigiana, che, accogliendolo per rifiuto, seguiterà a beffarsi di lui finchè non le si presenterà l'occasione di piantarlo di nuovo.

Così le avventure del Capitano finiscono qui abbastanza lietamente, in modo un po' diverso che nel modello latino, giacchè nel *Truculentus* l'innamorato Stratofane deve soffrire di fare a mezzo della sua Fronesia col fortunato rivale Strabace, un contadino rozzo e maleducato che pur la donna preferisce al suo mesci-oro. Questa, del resto, è un'abitudine che certe femmine hanno avuto sempre in tutti i tempi!

V.

Biografia del Capitano nella commedia erudita — Deficienze artistiche del tipo — Sua presentazione — Il bravo nella commedia erudita — Le peripezie del Capitano — Sua viltà — Comico contrasto col servo — Il Capitano seduttore e il Capitano innamorato — Sue vicende erotiche — Principali commediografi del Capitano — Lamentazioni di P. M. Cecchini.

Proseguendo lo studio del Capitano nel teatro del secolo XVI, vediamo che esso presentasi sempre in modo così uniforme che la sintesi ne riesce assai difficile. Infatti nel nucleo strabocchevole di commedie che fra' loro personaggi comprendevano anche il millantatore, non esiste forse alcuna ov' esso si presenti in una forma così spiccata e che così bene serva a delinearne la figura, come — per esempio — fa del tristo ecclesiastico cinquecentista il Fra Timoteo della *Mandragola.* Egli è vero che purtroppo i migliori commediografi di quel tempo o ebbero a sdegno o non trovaron l' opportunità d' inserire nelle opere loro il tipo del Capitano. D' altra parte poi, se la mente profonda del Segretario Fiorentino, nelle cui opere, di qualsiasi natura esse siano, non manca mai l' impronta del genio, potè in poche scene suggellare con un

marchio indelebile un' intiera classe di uomini, la *Mandragola* apparve e passò, senza lasciar traccia, come lucida metèora nella mediocre penombra del teatro italiano, e nelle rimanenti commedie si cercò per lo più di muovere il riso anzichè di fare opera d' arte, curandosi la vivacità dell' intreccio, non lo studio dei caratteri. E questo difetto di plasticità e di naturalezza rilevasi, forse più che per ogni altro tipo comico, per il nostro, sia perchè esso, quantunque frequentissimamente adottato, è chiamato quasi sempre a sostenere una parte abbastanza secondaria, è piuttosto una *macchietta* che un vero e proprio attore necessario allo svolgimento della favola, — sia pure perchè, come poco innanzi già fu notato, esso è un carattere che assai poco si presta all' analisi psicologica, mentre il vuoto dell' animo suo, corrispondente alla gonfiezza delle sue parole, non dà luogo ad acute osservazioni, e quindi ad una rappresentazione veramente artistica, che mostri la conoscenza e lo studio profondo dell' anima umana.

In questa guisa il millantatore di tutti i tempi — che in tutti i tempi è esistito — ci si presenta sotto un aspetto assai monotono, tanto più che non vi ha nulla che stucchi così presto come le buffonate che in copia sovrabbondante i comici, un po' per vezzo un po' per necessità, mettono in bocca al ridicolo eroe. Dunque un difetto intrinseco alla natura stessa del personaggio, ed uno estrinseco, il non averlo, cioè, preso a trattare gli autori più pregiati e più pregevoli, — giacchè anche l' Aretino, col Trasone della *Talanta*, non si staccò, come abbiam visto, dal gregge degl' imitatori — han reso questa figura assai più sbiadita e fredda che non avrebbe dovuto essere, specialmente dato l' interesse d' amor proprio che doveva in-

spirare agl' Italiani una tale rappresentazione, aperta motteggiatrice de' loro oppressori.

Luogo comune di tutte le rielaborazioni cinquecentistiche del *miles gloriosus* è la scena iniziale — a imitazione della famosa commedia di Plauto — ove una filastrocca di discorsi gli uni più strampalati degli altri, pronunciati dall' eroe e dal suo prediletto interlocutore, il servo o il parassito, servono come di presentazione, a farci conoscere l' « umor della bestia. » È una specie di *captatio benevolentiae*, la quale sovente costituisce la parte più importante dell' azione del nostro personaggio nella Commedia, giacchè esso, come abbiamo detto, vi apparisce per lo più come una maschera, come una macchietta, e dopo aver richiamato il riso sulle bocche degli spettatori, sparisce.

Sarebbe troppo lungo, e sarebbe d' altronde una fatica perfettamente inutile il passare in rassegna anco le principali soltanto fra le gesta meravigliose di cui si vanta, sia in armi sia in amore, il nostro spaccone. Quando si è detto che tutto quello che umano ingegno poteva immaginare di più strano, di più inverosimile, di più assurdo, è stato ampiamente sfruttato da' commediografi del '500 con un crescendo meraviglioso che va dagl' *Ingannati* alle più straordinarie fantasticherie della Commedia dell' Arte; quando si è detto che la satira all' umana stoltezza si è innalzato il più colossale de' monumenti con quest' edificio immenso di corbellerie, non si cade in esagerazione, nè fan bisogno lunghi commenti. Ci troviamo innanzi a un immane garbuglio in cui a' nomi de' Paladini e degli altri eroi de' romanzi cavallereschi sono uniti in un bizzarro accozzo i miti dell' antichità, ove il favoloso si mescola continuamente con allusioni più o meno esatte a fatti

storici. Dalle vanterie del soldato Brandonio, che nel *Geloso* del Bentivoglio (1), afferma, giungendo a Roma (II, 5), ch'ei vi è stato al tempo del sacco essendo il favorito del Borbone, e che fu egli

....il primo a saltare infra le mura
E il primo a entrarvi dentro (2)

fino alle *Bravure del Capitano Spavento da Valle Inferna*, di cui ci occuperemo più tardi, c'è una lunghissima gradazione, per cui dal meno si va al più inverosimile, ma si vede quasi una gara a chi le dice più grosse, quasichè negli scrittori del secolo XVI fosse entrata addosso quella medesima smania che rodeva i loro millantatori. Una serie infinita di gambe spezzate, di braccia infrante, di teste rotolanti, di grida di terrore da una parte, di urla minaccevoli dall'altra, e sangue, sangue, sempre sangue; tal'è il quadro che ci presentano ne' loro racconti que' tremendi Capitani che si possono poi a fin di commedia chiamare contenti se tutte le loro membra — mediante il salutare specifico della fuga — sono rimaste incolumi dalle solenni bastonature che generalmente coronano la fine delle loro smargiassate.

---

(1) *Il Geloso*, Commedia di Ercole Bentivoglio — in Venezia, per il Giolito, 1544. Questa data dell'ed. veneziana basta ad apprenderci che il soldato Brandonio è uno dei primi millantatori che calcassero le scene del teatro erudito. E appunto per ciò esso non apparisce tanto ridicolmente esagerato nel racconto delle sue false prodezze come tanti altri posteriori.

(2) È celebre nella storia la presa di Roma per opera delle milizie imperiali condotte dal Borbone, nel 1527. E molti altri fatti storici più o meno travisati sono accennati in mezzo alle favole. Così per esempio nell'*Impresa d'Amore* di Ottavio Gloritio, Accademico Amoroso (Messina, Brea, 1605) il Cap. Marte dichiara (I, 17) non esser vero che la fortezza di Chiavarino (Presidio fortissimo della Transilvania e chiave della Boemia, come ei la chiama) si rendesse per fame, bensì per codardia del Governatore che ebbe paura di lui, perchè credeva che egli fosse passato alla parte del Turco. Abbiamo già ricordato l'allusione ironica di Trasone nella *Talanta*, e gia abbiamo detto che cosa bisogna pensare in proposito.

Ma fra il numero stragrande di meravigliose gesta di cui si dichiara eroe il nostro personaggio, mi piace di ricordare, a titolo di esempio, alcune che, almeno nella commedia erudita, mi sembrano riportare la palma del ridicolo e del grottesco, anco per il modo di raccontarle, un fiume di parole senza senso comune, traboccante d'errori d'ogni genere, di assurdità d'ogni maniera.

Un modello del genere è certamente la bravata che narra il Capitano Bellerofonte Scaricabombardon, nella *Prigione d'Amore* di Sforza degli Oddi (1). Con grande sussiego egli incomincia (IV, 1): « Correva....
« il punto quinto dell' hora quinta del giorno quinto
« del mese quinto dell' anno quinto di Carlo quinto,
« dopochè il Magno Alessandro scorse i Battri, gl' Indi,
« gli Umbri e i Prenestini; quando, ardendo io di re-
« ciproco amore della regina di Scozia, figlia del Soffì,
« sorella del Prete Janni e nipote del principe di
« Condè.... bella che pareva la rotta di Trasimeno a
« Trebbia....

Antonello. Chi fur Costoro?
Cap. Una dama e un cavaliere del tempo de'Romani.»

Non seguitiamo più oltre quest' infelice nel suo strampalatissimo esordio; contentiamoci di riassumere il fatto. Egli, avendo promesso alla sua bella di stare per un certo tempo senza trattare armi in modo alcuno, fu fatto prigione da un Bascià della Caramania, il quale volle portarlo come trofeo al Turco. Ma il nostro prode, giunto dinanzi a costui (ora lo chiama Selim, ora Rusciali, non ricordandosi neppur de' nomi che va inventando), dopo aver dato mille prove d' in-

---

(1) *La prigione d'Amore*, di Sforza degli Oddi, Perugino, fra gli Insensati il Forsennato (Venezia, Polo, 1591).

domabile alterigia, nonostante il giuramento fatto alla bella, s' induce alla riscossa, e: « .... per la prima ti « dò a Selim una guatatura porcina e sopraccigliata, « minacciosa, traditora, atra, fosca, bieca, torta e tre- « menda, e come arrabbiato cerbero gli ringhio e « faccio chrr... chrr... Ti giuro Antonello.... che fu- « rono vedute lingue di fuoco apparire nel bastione « di queste zinne, che gridavano ammazza, ammazza, « fendi, fora, tronca, svena, spolpa, scava, disossa, trita, « sminuzza, spolvera, spolvera.... Spaventato con que- « sto sguardo Selim mi fo innanzi un passo, e tutto « nello sdegno infocato metto mano alla durindanis- « sima, e quindi batto, paro, chiamo, provoco, in- « quarto, fingo, giro, snodo, schivo, entro, colpeggio, « ferisco, tronco, affetto, empio il salone di morti, ecc., « ecc. (1). » In una parola, egli si libera col grido di vittoria sulle labbra dalle mani del Turco, e sur un galeone se ne torna in Ispagna, ove « hebbe a sma- « scellar dalle risa quando lo riseppe quella bocca torta « di Carlo Quinto. » E ce n' era di che!

Più formidabile ancora è l'impresa del capitano Martebellonio, figlio di Marte e di Bellona, nei *Due*

(1) Ecco come un bravo, il soldato Zigantes nell' *Alchimista* di Bernardino Lombardi (Ferrara, Baldini, 1583) descrive il suo modo di armeggiare: « un animoso ferire, un giudizioso schivare, un forte bat- « tere, un ghiotto fingere, un sicuro parare, uno scarso colpeggiare, uno « scander netto, un entrar breve, hor di tempo, hor di contra tempo, hor « di botta, hor di risposta, con un passeggio stupendo, hor fermo in prima, « hor di piè ritto in seconda, hor basso in terza, hor di piè manco in quarta; « hor in porta di ferro, hora in falcone: quando curvo, quando granchiato, « quando con le narici gonfie, con fuoco agli occhi, e rabbia ai denti; e « quando con riso e ciera gioviale » (I, 5). Questa descrizione si ritrova tal' e quale nella *Prigion d'Amore* (II. 8); sicchè è probabile che o l'Oddi copiasse, o che entrambi si riferiscano a un determinato formulario schermistico del tempo.

fratelli rivali di G. B. Della Porta (1), ossia la sua battaglia colla Morte (I, 4). Questa maltrattava Atlante, approfittandosi ch'esso, gravato dal peso del mondo sulle spalle, non poteva reagire; ond' egli Martebellonio prese il mondo con tre dita e lo sostenne come un melone. Mona Viva (la Morte, che allora non era morta, ma viva) offesa dell' aiuto prestato al suo nemico, cominciò a motteggiare Martebellonio che, punto dagli scherni, la sfidò a uccidersi seco. Ella accettò l'invito; « e, perchè havea l' elezion de le armi, si volse giocar « la vita al ballonetto. » Per steccato si costituì tutto il mondo: ella n' andò in Oriente, Martebellonio in Occidente. A lui toccò il primo colpo, e lanciò il ballonetto (che era la montagna di Mauretania), che andò tant' alto che giunse al ciel di Marte, e non tornò più giù. La Morte allora dichiarò di aver vinto lei « perchè « era imboccato il ballonetto; » ma allora, conclude l'eroe, « la presi per la gola con due dita, e l'uccisi « come una quaglia. » Così la Morte morì e il vittorioso Martebellonio prese il suo posto nel mondo (2).

E le gesta del Capitano sono così numerose e straordinarie che non basterebbe un grosso volume a raccoglierle tutte (3).

---

(1) *I due fratelli rivali,* di G. Batta della Porta, Napolitano, Venezia, Ciotti, 1601.

(2) Questi combattimenti colla Morte avran soprattutto luogo nelle *Bravure* dell'Andreini e perciò nella Commedia dell'Arte. Inoltre egli molto spesso diviene compagno della Morte stessa. Così nell'*Olimpia* del Della Porta (Napoli, Salviati, 1589) Trasilogo dice al servo Squadra; « Non « sai tu che ovunque vado vien meco la morte e lo Spavento?... Perchè « ha più faccende venendo meco che se andasse con la peste e colla guerra « accompagnata » (I, 4).

(3) Tralascio, perchè troppo nota, di riferire la famosissima scena dell'*Angelica,* di Fabritio de Fornaris (detto il Cap. Coccodrillo etc., Parigi, Abel l'Angelier, 1585) ove il Cap. racconta (I, 4) una sua formidabil battaglia in cui egli finisce coll'uccider Marte stesso. Che l'*Angelica* del De Fornaris servisse di modello all' *Olimpia* del Della Porta, è

Perciò non fa meraviglia che un siffatto uomo incuta terrore agli altri e.... magari a sè stesso (1). Spesso avviene ch' esso incaloritosi ne' suoi racconti, quasi immaginandosi d'essere davanti a' nemici, fa involontarî atti di minaccia verso l' interlocutore che finge d' averne paura, e lo prega di star lontano, notando che a parlar con lui « bisogna stare in cer« vello. » E invero egli è terribile, quantunque pur troppo i tempi sono cambiati; ed è meraviglia anzi quant' è ch' ei « non dà a bere alla sua spada. » Così il Cap. Malagigi dell'*Alessandro* (2), a cui il servo Fagiuolo :

Che vuol dir dar da bere alla spada? beon le spade?
Cap. — Il bere delle spade non è se non il sangue delle persone che s' ammazzano e si feriscono di giorno in giorno.
Fagiuolo. — O questo è il bel pasto; e quanto al mangiar, che mangiano?
Cap. — La mia non si pasce se non di cuori di capitani, l' altre poi di manco conto mangian gambe, spalle e braccia, che si sminuzzano scaramucciando (I, 6).

È naturale perciò l' affermazione di Capitan Fracassa nell' *Emilia* (3):

---

evidente non foss' altro dalla scena IV, dell'Atto I di quest' ultima ch' è quasi una copia della sua corrispondente nell' *Angelica* (I, 3), colla differenza che in quella Matamoros parla spagnuolo, nell' *Olimpia* al contrario in italiano.

(1) Spesso ritorna nelle Commedie l' iperbolico concetto espresso nel Prologo del *Marescalco*: « levami dinanzi quello specchio, che *la « mia ombra mi fa paura.* »

(2) L'*Alessandro*, Commedia dello Stordito Accademico Intronato (A. Piccolomini) Venezia, Bindoni, 1550.

(3) L' *Emilia*, di Luigi Groto, detto il Cieco d' Adria, Venezia, Francesco Ziletto, 1579. È una derivazione dell' *Epidicus* di Plauto, e dette luogo a una commedia dell' Arte, intitolata: « *Le furberie di Scappino* » Quivi, con probabile imitazione dell' analogo luogo dell' *Alessandro*, Cap. Fracassa dice (III, 6) della sua spada:

........Lupa chiamasi
Questa che suol di carne humana pascersi.

Solo a trar fuor questa spada fo nascere
In chi mi vede o sente un tanto tremito,
Che resta poi per sempre paralitico (V, 4).

Infatti le sue minacce sono veramente spaventevoli:

....Guai a colui c' havesse audatia
D' attraversarmi il passo. Il mando subito
Con un pugno a staffetta a i Regni Stigii
O con un calcio il getto a volo ad ardersi
I capegli a la sfera del sol (III, 6).

Certo, egli avrebbe dovuto metter paura, non foss' altro a udire i suoi infiniti nomi. Senza uscire dalla commedia erudita, noi vi troviamo *Rabioso*, *Bizzarro* (1), *Cerbero* (2), *Spavento* (3), *Fracassa* (4), *Brandimarte* (5), *Martebellonio*, *Trasilogo*, *Trasimaco* (6), *Rinoceronte* (7), *Bellerofonte*, *Gorgoleone* (8),

---

(1) *Il Capitan Bizzarro* del Secondo Tarentino (recitato in Taranto in casa del sig. Teolio Suffiano) Venezia, Bindoni, 1551.

(2) *La Berenice* di Francesco Loredano. Venezia, alla Librerìa della Speranza, 1601.

(3) È un nome assai comune e celebre specialmente per le famose *Bravure* dell'Andreini (v. il cap. VI). Nelle commedie lo troviamo p. es. nel *Pellegrino* di Girolamo Parabosco (Venezia. Gio. Griffio, 1552), nel *Vafro* di Decio Grisignano Salernitano (Venezia, Vincenzi, 1585).

(4) Anche questo nome è celebre specialmente in seguito al noto romanzo di Teofilo Gautier (Parigi, Charpentier, 1864). Noi possiamo citare il Fracassa dell'*Emilia* sopra ricordato e quello del *Beffa* di Niccolò Secchi (Parma, Eredi di Seth Viotto, 1584).

(5) *Li Stroppiati* del Dr. Virgilio Verucci Accad. Intrigato di Roma (Venezia. Aless. de'Vecchi, 1610).

(6) *La Sorella* di G. B. Della Porta, Napoli, Nucci, 1704.

(7) *L' Erofilomachia, ovvero duello d'amore e d' amicizia*, di Sforza degli Oddi (Venezia, G. B. Bernardo Sasso, 1597).

(8) *La Chiappinaria* di G. B. Della Porta (Roma, B. Zanetti, 1609). Quivi il Capitano così magnifica il suo nome: « Achille, Ulisse, Hercole, « Anteo, Ferraù son certi nomi secchi e digiuni; ma Gorgoleone rim« bomba nella bocca, rintrona nel palato, s' ingorga nel gran gorgo della « gorga, e fa echo nel petto » (I, 1).

Dragoleone (1), *Coccodrillo, Matamoros, Basilisco* (2), *Bucefalo* (3) etc. etc. Tutti i quali nomi stanno etimologicamente ad indicare o il valore indomito che il Capitale si attribuisce, oppure, ma più di rado, la sua vera e caratteristica qualità di millantatore, come lo *Sganghera* della Maiana, *Parabola* del Moro (4) e simili, di cui non importa continuar la serie, che sarebbe lunghissima, specialmente considerandosi la produzione posteriore al secolo XVI e la Commedia dell'Arte (5).

A questi nomi rimbombanti rispondono poi i titoli più sonori che esso stesso si dà o si lascia dare dagl' interlocutori che lo burlano. Un personaggio di sì alto merito deve avere necessariamente relazioni molto elevate, cosicchè egli si trova continuamente in mezzo a principi e sovrani. « È gran cosa » dice il Cap. Malagigi dell'*Alessandro* (I, 5) « come questi prin-« cipi si godono di parlar con esso me. Il medesimo « fa (6) il Marchese del Vasto, il duca di Castro, il « principe D'Oria, il Duca di Ferrara e chiunque mi « puote avere ». Così pure Trasimaco nella *Sorella* del Della Porta mostra al vecchio Pardo tutte le lettere

---

(1) *La Trappolaria* di G.B. Della Porta — Bergamo, Comin Ventura, 1596.

(2) La *Furiosa* di G. B. Della Porta, per Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1609.

(3) La *Fanciulla* di Gio. Batta Marzi — Bologna, Gio. de' Rossi, 1621.

(4) Il *Moro* di G. B. Della Porta — Viterbo, Girolamo Discepolo, 1607.

(5) Un lungo elenco di questi nomi è riportato da Ad. Bartoli nella sua *Introd.* agli *Scenarî inediti alla Commedia dell'Arte* — Firenze, Sansoni, 1880 (pag. LV).

(6) Cioè, di mandarlo a chiamare, come aveva fatto il Duca. Del resto la persona che lo domandava in quel momento non era il « duca », com'egli dice, bensì « il canavaio » come racconta poi Fagiuolo (II, 2).

giunte a lui da' maggiori sovrani della terra. Ecco quella del Gran Turco: « All' illustrissimo e strenuissimo, il « Cap. Trasimaco de' Sconquassi, mio carissimo amico « e generalissimo delle mie genti ». Ecco quella del re Filippo: « Al venerabilissimo e stupendissimo Capitan « Sconquasso de' Sconquassi de' Squassamonti, mio Lu- « gartiniente (?) e general de' miei Esserciti ». Ecco quella del re di Francia: « Al mio amatissimo colon- « nello e maestro, sotto 'l quale ho imparato la mili- « zia, etc. etc. » (III, 6). E, siccome il vecchio, ch'è padre della sua amata, gli volge le spalle senza degnarlo neppur di risposta, incollerito egli dice: « Assai mi « curo di tua figlia! Ho le regine che mi pregano. Mi « dava una sua figlia il Turco se accettava il Beller- « baiato (?) della Grecia, una sorella il re di Tran- « silvania se voleva esser suo Vaivoda, la regina Isa- « betta d' Inghilterra mi volea per marito, se volea « pigliar la sua protettione contro Filippo Secundo » (*ibidem*).

È dunque naturale ch' egli sia preso a compagno delle imprese più arrischiate, quindi egli è sempre fra le armi. Ma non si atteggia a difensore della vedova e dell'orfanello, a protettore de' deboli e degli oppressi, bensì molto più facilmente ei si trasforma in . . . *bravo.*

Ecco appunto che noi ci troviamo spesso dinanzi ad alcuno di cosifatti figuri che esercitano, o almeno dicono di esercitare quell' ignominioso mestiere; giacchè i bravi delle commedie, che già abbiamo segnalati nelle *farse* popolari, sono generalmente degli spacconi vigliacchi, aggiungendosi solo una nota disgustosa al carattere del Capitano che del resto è conservato integralmente.

Girolamo Parabosco ebbe una speciale predilezione per codesto tipo nelle sue commedie, ov' esso compa-

risce ben tre volte, ne' *Contenti* (1), nel *Marinaio* (2) e nel *Pellegrino* (3)

Quivi dunque è in azione non già il vero e proprio Capitano, ma piuttosto uno scherano, un mercenario che vende i suoi servigî a' signori che si valgono del suo valore. Ma ahimè! chè questo è solo a chiacchiere, ne' fatti si perde come nebbia al sole. È vero che nel *Marinaio* (III, 2), fra le altre cose, a Furba che gli predice le pene infernali per tutti gli omicidî ch' ei dice aver sulla coscienza, Melaza risponde che non vi andrà, perchè non ci sarà più posto, tante sono le sue vittime; eppoi Caronte sarà stanco di traghettar tante anime. È vero ancora che nel *Pellegrino* (II, 2). Spavento richiesto de' suoi servigî da Finocchio, servo di Eugenio, osa così vantarsi:

In tre mill'anni i' non potrei narrarti
Le prove mie, quanti huomini ho mandato
A' miei giorni a l'inferno? quanti visi,
Quanti nasi ho schiacciati, e occhi chiusi?
Quante barbe pelate? O io ti giuro
Che il letto dove io dormo è fatto tutto
De' peli de la barba di coloro
C'hanno avuto tal'hor la mia disgratia,

Ma, nonostante tutta questa boria, alla prova si mostra la sua viltà e la sua inettitudine. Nel *Marinaio* (IV, 4) Melaza fa la sua brava corte a Lisetta, quando sopraggiunge Furba e lo picchia di santa ragione, senza che il codardo abbia animo neppure di guardare in faccia l'avversario. Ne' *Contenti* poi (III, 2) Stramazza, dovendo, d'incarico del cortigiano Periandro, assalire una casa per portarne via una fanciulla, si vanta di

(1) *I Contenti*, di Girolamo Parabosco *bolognese* (?) — Venezia G. Giolito de' Ferrari, 1549.

(2) *Il Marinaio*, del medesimo — Venezia, Gio. Griffio, 1550.

(3) *Il Pellegrino*, del medesimo — Venezia, Gio. Griffio, 1552.

volerne sfondare la porta a calci; ma, per quanto egli si sforzi, non riesce a smuoverla, cosicchè deve partirsene, non senza protestare che quella casa doveva « aver detto il pater noster di San Giuliano » per resistere a' suoi colpi di piede, due dei quali avevan sempre bastato ad atterrare qualsiasi bastione.

Caratteristica però del bravo è di non credere, come già il *miles gloriosus* (1), alla verità delle sue fanfaronate; anzi egli stesso riconosce di essere un vigliacco qualunque che all'occorrenza non sa dominar la paura (2). Perciò appunto il bravo riesce forse meno ridicolo, ma è anche più ripugnante che il Capitano; perocchè quest'ultimo ci desta in certo modo compassione, dovendo essere considerato come una vittima della sua mania, giacchè egli è il primo a credere alle sue smargiassate; ma il bravo no. Ciò risulta chiaro da quel monologo di Spavento che, nel *Pellegrino*, dopo aver fissato con Eugenio di assalir Caverna ed aver promesso mari e monti, da solo poi dice:

> Questa sera farò correr qualch'uno
> Per quinci oltre, e dirò d'haver ferito
> O morto un huomo per rispetto suo:
> Così farò sonare il vecchio pazzo
> Con dire ogn'hor, s'ei non rifonde, ch'io
> Dirò al ferito chi l'ha fatto fare.

Ecco un modo prudente per non arrischiare la pelle in certe pericolose commissioni, facendo al tempo stesso buona figura e commettendo un ricatto! Qui

---

(1) Degno di nota è infatti che il millantatore è, per così dire, in buona fede, quando racconta le sue spacconate. Lo dimostrano i frequenti monologhi che ricorrono nelle commedie, ove quel povero insensato dice a sè stesso quelle stesse cose ch'ei va narrando, immedesimandosi in quell'essere valoroso e quasi divino di cui egli inventa le gesta.

(2) *Marinaio* (III, 1).

abbiamo dunque a che fare con un furfante matricolato, ma tutt' altro che stupido; tant' è vero che, siccome Eugenio, non fidandosi delle sue vanterie, va per ispiarlo mascherato, egli lo riconosce sotto la sua truccatura, e lo bastona ben bene, mostrando qual mai coraggio egli sappia adoperar verso un... vecchio debole e pauroso.

Un carattere analogo al suddetto è il bravo Galdelone nella *Leonida* di Benetto Ghirardi (1). Egli è rivale in amore dell' avaro Spinellone, il quale, udendo che Galdelone si prepara a conquistar la cortigiana Doralice di cui egli è amante, cerca di distogliernelo, ma invano (II, 2). Al contrario il millantatore vuole intraprenderne la conquista, castigando chi lo ha offeso (II, 12). Intanto egli ha dato al maestro le sue armi per racconciarle e farle lucide (2). Oh! son pur belle le armi sue! ve ne sono perfino alcune ritrovate a Roncisvalle! E con queste armi egli ha compiute tante imprese che, se in un solo sguardo si potessero veder tutte, sarebbe un gran fatto d'arme. Ma egli si persuade per adesso a mostrarsi calmo, senza indossare il suo completo assetto di guerra, per non ispaventare Doralice.

Va per battere all' uscio di costei, ma non osa perchè sente gente; ed è curiosissimo il contrasto ch'egli ha con sè stesso, perchè vorrebbe battere e non ne ha il coraggio, quantunque non si resti di dir spacconate, cercando così di farsi animo. Finalmente si risolve e picchia. Si presenta la serva Ruspina, e, spaventata da que' modi arroganti, chiama la padrona. Doralice viene, e, dichiarandosi offesa dal procedere dello smargiasso,

---

(1) La *Leonida* di Benetto Ghirardi. Venezia, Paolo Majetti, 1585.
(2) Cfr. Plaut. *Mil. Glor.* v. I sgg.

rifiuta di riceverlo, tanto più che il nostro Capitano non tanto vorrebbe amore quanto danaro. Infine gli chiude la porta sul naso, lasciandolo in preda alla collera ed alle sue vane bestemmie. Così egli dà a conoscere il carattere suo basso e rapace, e vuol rifarsi con un nuovo venuto.

Entra (II, 13) il parassita Gorgia che, temendo le minacce di Spinellone, erasi munito d' un legno. Galdelone vuol derubarlo e spaventarlo colle sue arie di spaccamontagne, ma poi si fa bastonare come un vigliacco. Più tardi (II, 18), ritrovando Gorgia addormentato, Galdelone vuol compìre su di lui una delle solite generose ruberìe, ma non riesce a fare il colpo, perchè Gorgia si sveglia ed egli scappa.

Nè qui si arrestano le furfanterìe del bravo. A lui che entra colla solita cautela e circospezione si rivolge Martano legato, che lo prega di liberarlo (III, 9); ed il ribaldo gli rende questo servizio sì, ma lo spoglia de' suoi vestiti non potendo cavargli denari. Intanto sopraggiunge (III, 10) Gorgia, a cui si raccomanda il povero Martano, ch' è rimasto spogliato fin della camicia, per riavere i suoi vestiti, e vedendo il parassito armato d'un nervo, Galdelone bravamente si ritira davanti al pericolo.

Ma il primo scacco subìto colla cortigiana gli cuoce, ond' egli torna alla carica di Doralice che lo accoglie con una buona annaffiata d' acqua .... non odorosa; sicchè egli irato vorrebbe partir subito da Pisa, poi rimane per vendicarsi della donna, e va in cerca di compagni, mentre Spinellone e Martano entrano nella casa di Doralice (IV, 14).

Pertanto un' ultima soperchierìa gli costa molto cara. Infatti, tornato (IV, 23) verso la casa di Doralice per trarne vendetta, vede uscirne l'avaro Spinellone, che

la cortigiana ha fraudolentemente spogliato delle sue ricchezze; e Galdelone, spaventando il pover'uomo, gli impone d'andare a sentire se Doralice è sola o in compagnia. Mentre Spinellone, aiutato dal bravo, guarda per la finestra, compariscono gli « zaffi » che li menano in prigione, nonostante che Galdelone protesti, giurando: « Se io havessi havuto le mie armi non sa« rìa venuto nelle mani vostre. » Perchè, come si vede, al bravo mancano sempre le armi, sicchè non riesce mai a compire ciò che egli va mulinando.

Nella *Leonida* del Ghirardi infine il bravo è ritratto molto bene colla sua doppia caratteristica di ribaldo e di poltrone ad onta delle sue smargiassate e di quelle famose sue armi, che non ha mai all'occorrenza, sicchè egli viene continuamente bastonato ed alfine incarcerato.

E una sorte ugualmente miserabile hanno per lo più gli altri millantatori della Commedia che vengono fatti segno ad ogni sorta di burle e di contumelie.

Così nella *Fantesca* di G. B. Della Porta (1) due Capitani spagnuoli, Dante e Pantaleone, hanno ricevuto incarico da' loro rispettivi amici Narticoforo e Gerasto, di battersi a duello per sostenerne le ragioni (atto IV). Ma i due bravi, dopo essersi detto un sacco d'insolenze, preferiscono di venire ad un prudente accordo, lasciando che gli altri se la sbrighino fra loro. La conclusione poi è che ..... invece di picchiarsi sono picchiati da' due vegliardi.

Più comica ancora è la bastonatura che riceve Bucefalo nella *Fanciulla* di G. B. Marzi (III, 5). Qui è il Pedante — figuriamoci! — che litiga col Capitano,

---

(1) La *Fantesca* di G. B. Della Porta. Venezia, per G. Batta Bonfadino, 1592.

e finisce col picchiarlo con un libro di Cicerone ch'ei s'è cavato di sotto alla tonaca, del che si congratula ironicamente (III, 6) il servo Tracanna: « Hora io ho « conosciuto la fortezza vostra, che con la testa havete « spezzato le tavole di quel libro che non havrebbe « dato il core a me di fare con una scure ben « grande. »

Similmente nel *Moro* il Capitano Parabola ode dal servo Cricca (II, 10) l'arrivo di un gentiluomo della Morea, grande attaccabrighe, e che « ad ogni botta « distende un huomo per terra per terribil che sia »; ond' ei dichiara volerlo vedere. Ed ecco (II, 11) Ventraccio, parassito, travestito da gentiluomo della Morea, il quale spaventa colle minacce il terribile Capitano che chiede umilmente grazia; lo bastona ben bene e poi lo beffa, scoprendo l'esser suo. Inoltre Parabola, innamorato d'Oriana, che deve sposarsi con Pirro, aveva macchinato uno strattagemma (ch'ei racconta a Ventraccio nel I, 2) per impedire questo matrimonio, accusando, cioè, Pirro di volere uccidere Oriana. Ma, vedendo scoperta la frode e minacciata la sua vita dall'offeso Pirro (V, 5), chiede perdono de' suoi falli e riesce a salvarsi solo per intercessione di Oriana, ma è costretto a rimanere senza la sua bella che va moglie a Pirro.

Nella *Chiappinaria* (1) del Della Porta finalmente si ritorna direttamente a Plauto, giacchè il Capitano Gorgoleone, nonostante che si chiami discendente di Marte e della Gorgone, e che dica la sua bellezza esser tale che, raccogliendo un sol capello per testa di tutte sue innamorate, se ne torcerebbe una gomena che so-

---

(1) Così detta dell'Orso Chiappino la cui pelle serve a diversi travestimenti.

sterrebbe appèso il mondo (I, 2), è terribilmente raggirato dal servo Rompiguerra e dal parassito Cogliandro che l'inducono a vestir la pelle d'orso per ottenere l'amata Drusilla, e poi, traendolo di sotto alla pelle, gli dan quel castigo che Pirgopolinice ha nel *Miles* plautino.

E le bastonate fioccano continuamente sulle sue spalle; sicchè, come, secondo il detto popolare, tutti i salmi finiscono in *gloria*, così ogni bravata del Capitano è punita con una buona dose di busse. Di colpi di spada parla sovente lui; ma i suoi avversari non lo credono neppur degno di tanto, e preferiscono adoperare un'arma più ignobile e meno micidiale: il bastone.

Del resto il nostro bravaccio si merita tutte le disgrazie che gl'incolgono, perchè egli è troppo vergognosamente vigliacco, sta sempre tremando anco di pericoli che non esistono, e davanti alla più piccola minaccia è pronto a chieder misericordia o a fuggire. Le prove della sua estrema vigliaccheria abbondano in ciascuna delle commedie ov'esso comparisce.

Ne' *Diversi linguaggi* del Verucci (1) il Capitano, che parla in dialetto napoletano, incomincia il prologo; ma, intanto che sta raccontando le sue solite spacconate e che dice di avere uccisi più uomini « che non « haggio pili a sta varva », le grida di un ragazzo bastano ad impaurirlo, ed ei comincia a tremare: « Ohimè! « dove posso fuggire? ohimè! come faraggio? uh! po- « vero Capitanio, me tremano le gamme de la paura ». E fugge via, mentre il ragazzo, deridendolo, fa lui il prologo.

---

(1) *Li diversi linguaggi* di Virgilio Verucci, romano, dottore d legge, tra gli Accademici Intrigati di Roma detto l'Universale. Venezia, per A. Vecchi, 1609.

Curiosissima è quella scena del *Moro* (III, 3) ove il Capitano si trova a fronte con un avversario più vigliacco di lui. Parabola e il napoletano Panduorfo s'ingiuriano e si minacciano, finchè, tremando tutti e due, vengono alle mani. Ma, al momento d'incrociare i ferri, Panduorfo domanda che giorno era quello e il Capitano risponde « domenica ».

Pand. — Frate mio, aggio fatto vuto la domenica non fare custione.
Cap. — Ed io ancora mi sono ricordato d'una faccenda d'importanza.
Pand. — Olà, torna, non tricare (1).
Cap — E tu, quando tornerai?
Pand. — ... quanno chiove passe e fico secche (2).

Nè tuttavia egli ha il pudore di riconoscere la propria viltà e poltronerìa, anzi cerca di mascherarla sotto il manto del disprezzo, o magari della prudenza.

Così Capitan Fracassa nel *Beffa* del Secchi, pregato da Federico di dargli aiuto, dice in sul principio di voler correre alla sua difesa, ma poi si lascia persuadere dalle buone ragioni del servo Tempesta che lo esorta a fuggire, e se ne va, giustificandosi con questa bellissima sentenza che merita proprio di esser riferita: « Uomo che fugge può di nuovo combattere ». (III, 11).

E nella *Trappolaria* il Capitano Dragoleone, sfidato da Arsenio, non dubita rispondere con gran sussiego: « Il tempo è padre, e la tardanza è madre delle « vendette, m'informerò del negozio meglio, poi ti ri- « sponderò, chè la spada vuol ragione »; e in tal modo si schermisce. (IV, 11).

---

(1) *Tricare* = tardare.

(2) Quando piove uva passa e fichi secchi, cioè mai. Espressione caratteristica popolare.

Di un simile vigliacco si prendono continuamente beffe i suoi classici e perfidi compagni, il servo o il parassito, spesso riuniti in una sola persona, non meno vili della loro vittima, cui si divertono a bersagliare dei loro scherni, appunto perchè ne conoscono l'impotenza a vendicarsi. Ad ogni modo cotali personaggi servono assai bene ad accrescere la comicità della situazione, sia che essi fingano di assecondare il millantatore nelle sue bravate, sia che con parole a doppio senso lo deridano, sia pure che apertamente lo motteggino, ponendo in contrasto la propria voracità e la propria abilità nel lavorar di mascella colla pretesa eccellenza del Capitano nel menar le mani.

Senza dilungarmi in numerosi esempî del genere, basti soltanto un saggio di tali bizzarri contrasti nella *Furiosa* (II, 1):

Lupo. — Che bella giornata è questa d'oggi, signor Capitan Basilisco.

Basil. — Degna veramente di far giornata fra due esserciti di centomila persone dal spuntare fino al calar del sole.

Lupo. — Anzi da sedere ad una tavola carica di vivande e di centomila polli, e mangiar sempre dalla mattina insino alla sera.

Basil. — E poi quando si viene a quel sanguinoso abbattimento, hor saltar in mezzo un squadrone, hor in un altro, lascia questo, piglia quello, rompi, spezza, scanna e ammazza.

Lupo. — E quando si viene alle strette, hor dar di mano ad un pastone, hor ad un cappello di pasticcio, hor sbodellar un piatto di lasagni, hor brancar un gallo d'india, spolpa, taglia, squarta, rodi, ingoia, tranguggia pezzoni di vitella, intieri, intieri.

E nella *Fanciulla* del Marzi (II, 6), a una lunga lista di nomi che Bucefalo si attribuisce come rispecchianti il suo valore e le sue imprese, segue una più lunga enumerazione di quelli che il servo parassita Tracanna dice dati a lui per la sua ghiottoneria. Del

resto quest' ultimo personaggio riceve quasi sempre nomi adatti alla sua qualità, come già abbiamo osservato per il Capitano. Ed eran questi i giuochetti di parole che tanto piacevano agli uomini di quel tempo, e che sono un sintomo evidente dell' andazzo letterario che doveva prender nome dal secolo allora nascente, il seicento!

Ma, se per lo più avviene che l' interesse o la fame spingano cotali satelliti alle più turpi e sfacciate adulazioni, altre volte questo « mercadante che spaccia le « sue mercantie di bugie e di parole, » come Cogliandro appella Gorgoleone (*Chiappinaria* I, 2), è apertamente svillaneggiato fin dal principio, senza tanti complimenti. Perciò Trasimaco nella *Sorella* del Della Porta, domandando al servo Trinca se il suo padrone Attilio parla mai delle gesta di un certo Capitano, detto il Fracassa, celebre pel suo valore e per sue virtù illustri, ha la sgradevole sorpresa di sentirsi rispondere ch'egli ha realmente udito discorrere di « un certo Capitan « Fracasso o Sconquasso o Babuasso, che s'havea posto « questi nomi per spaventar le genti, che porta certi « mustacchi inguffati e i peli della barba rabuffati con « una ciera torta e che parla con certi paroloni. » E il suo padrone « l' honora di molti illustri titoli, d' un « venerabil asino e tanto grande che basta per sei asini « .... Di buggiardo, e che le verità le tiene tanto se- « crete in corpo che ci han fatto la ruggine, che non « soffiò mai vento di ambitione che non soffiasse in « quel ballon del suo capo. E che nel tribunal della « poltroneria se si havesse a determinare chi fusse il « maggior poltrone del mondo, senza dubbio harebbe la « sententia in favore perchè basterebbe la sua poltro- « neria ad impoltronire tutti i poltroni del mondo ... « E che combatte più con la lingua che con la spada ...

« E che la sopravveste della sua nobiltà è un ragaz-
« zame... Finalmente dice che l'invita a mangiar
« seco, e non mangia altro che vesciche gonfiate; e
« che è tanta la sua spilorcerìa e spedalerìa che si
« parte morto di fame. » Pure « prattica con questo
« cicalone per udir quelle sue millanterìe, e si prende
« spasso dei fatti suoi. » (II, 6).

E nel già citato *Pellegrino* del Parabosco (II, 2):

Spavento. Che diresti di me spada parlando?
Finocchio. Che non uscì mai fuor della guina.

Lo stesso Finocchio più sotto adopera a riguardo del bravo una frase molto comune:

Spavento. E quante volte io solo ho fatto correre
Quattro compagni o sei?
Finocchio. Sì, ma fuggendo. (1).

Ma, nonostante il disprezzo che gli professano, questi furfanti sono sempre attorno allo spaccone, giacchè, come Fagiuolo confessa a Ruzza nell'*Alessandro* (II, 2): « vi si mangia bene e vi si bee meglio. » L'infedele servo aggiunge anzi: « e a dir il vero a te, io « mi colco qualche voltarella con la sua moglie »; la quale in effetto fa d'ogni erba un fascio, approfittandosi della stoltezza del Capitano Malagigi. Così tutti sono attorno all'infelice per mangiare alle sue spalle

(1) Cfr. *Marinaio*, IV, 4, ed *Emilia*, III. 6:

Frac. ......con questa spada, con cui correre
Ho fatto spesse volte i dieci e i dodici
Vespa. Sì, ma egli correva innanzi.

E il Cecchi ama dire de' bravi (Cfr. *Maiana*, IV, 5) ch'essi
adopran sempre nel combattere
Lo spadone a due piè.

Ne' *Rivali* poi (III, 4) di Ignico è detto:
Can da pagliaio che seguita chi fuggec
E fugge a chi gli mostra il viso.

e burlarsi di lui, quantunque talora il parassito rimanga deluso nelle sue speranze, e se ne lamenti. Infatti Martebellonio nei *Due fratelli rivali* del Della Porta rifiuta a Leccardo lo sperato desinare, perchè quel giorno essendo martedì, « in honor del dio Marte non « mangio altro che un'insalata di punte di pugnali, « quattro ballotte d'archibuggio in cambio d'ulive, due « balle d'artiglierìa in pezzi con la salsa, un piatto di « gelatina di orecchie, nasi e labra di Capitani e Co- « lonnelli, spolverizzati sopra limatura di ferro come « caso grattuggiato » (I, 4). E, se questo è un desinare fantastico, anche le scorpacciate che il parassito riesce effettivamente a fare sono molto stravaganti, perchè Martebellonio « mangia la carne mezza cruda « e sanguigna, e dice che così mangian i Giganti, « e che vuol assuefarsi a mangiar carne humana, e « bersi il sangue de' suoi nemici. »

Infine, il nostro povero millantatore è una vittima della malignità umana, sicchè è quasi un sentimento di collera che ispirano coloro che lo metton di mezzo. Ed è un vero e proprio sospiro di rimpianto quel discorso che Cornelio Lanci pone in bocca al suo Brunaccio dell'*Olivetta* (1), che del resto inganna, come tutti gli altri suoi pari, il Capitano Oronte (IV, 6): « Questo mio padrone è la bontà del mondo, e se non « havesse questo difetto di così millantarsi, sarebbe « certo huomo molto amato; ma in fatto questo tanto « vantarsi, ingegnandosi (come fanno alcuni altri, ma « più malignamente e impertinentemente) di annichi- « lire le altrui opere e gli altrui fatti ancorchè degni « di tutte le lodi non piace a persona, benchè molti « per non entrar in tresche, fingano il contrario. »

---

(1) L'*Olivetta* di Cornelio Lanci. — Firenze, nella Stamperìa del Sermartelli, 1587.

Così avviene che quel povero illuso continui a credersi ciò che non è, e, incorreggibile nonostante le sue molteplici disavventure, seguiti a passeggiare la scena con aria da trionfatore, lo sguardo fiammeggiante, lo spadino al fianco, i baffi folti e arroncigliati, e quel suo personale lungo e smilzo che lo rende tanto più ridicolo quanto più egli vuol farsi grande e terribile.

Ma ecco che lo sguardo si addolcisce, la voce si rabbonisce, e l'eroe dimette l'aspetto di seguace di Marte per andarsi ad iscrivere sotto gli stendardi della dea Venere. Qui bisogna distinguere il *Capitano seduttore* dal *Capitano innamorato.*

« Viso d'angiolo, cuor di diavolo » (*Olimpia* I, 5): tal'è il ritratto ch'egli fa continuamente di sè stesso; anzi « la mia bellezza mi rubba gran parte della fama « delle mie prove: chè le genti, vedendomi così bello, « non ponno immaginare che sia quel satanasso, quel « gran diavolo ch'io sono » (*ibidem*). E Martebellonio nei *Due fratelli rivali* (III, 9) ha luogo di compiacersi della sua bellezza e della sua valentia a debellare virtù femminili, giacchè, se colla spada fa ferite che giungono insino al cuore, con gli occhi fa piaghe profondissime che giungono insino all'anima; ecc., ecc.

Ma tacciamo delle vantate sue imprese amorose, perchè tali spacconate non offrono per noi alcuno interesse: più importante sarà il considerare le sue reali disavventure, che per altro lo lasciano imperturbato. E, infatti, se gli uomini si burlano della viltà del millantatore, a maggior ragione le donne scherniscono le sue seduzioni. Graziosa è a questo proposito la scena dell'*Alchimistà* di Bernardino Lombardi (II, 6). Il soldato Zigantes batte alla porta della cortigiana Angelica, che lo riceve col più significante de' saluti: « Siate

« pure il malvenuto e mi guardi il cielo dalle vostre « mani. » Ma il soldato considera questo saluto poco incoraggiante come un effetto della paura: giacchè « ella — dice — mi ha conosciuto per bravo; » e si affretta a rassicurare la donna: « le mie mani colle « donne son delicate, il girar degli occhi piacevole », mentre « con gli huomini son le mani sanguigne, gli « occhi feroci e il cuor crudele ». Inutile dire che quelle belle parole gli valgono un' usciata sul viso!

Inoltre, come nella sua immaginazione tutti i grandi della terra sono ammiratori del suo valore e lo chiaman compagno, anzi guida delle loro imprese, così tutte le bellezze del mondo sono schiave de' suoi vezzi e lo invitano a' dolci gaudî dell' amore. Le regine lo desiderano per consorte, i re gli promettono le loro figlie. Al contrario, le donne sono verso di lui anco più crudeli degli uomini; se è ammogliato, la moglie lo tradisce, se celibe, le amanti lo pelano, e poi gli giocano una quantità di tiri birboni. Già accennammo al capitan Malagigi dell'*Alessandro*, la cui moglie è goduta perfino dal servo Fagiuolo. Questa trista donna lo raggira maledettamente, dandogli a bere ciò che vuole, e il ridicolo del capitano giunge al colmo, quando (IV, 6) incontra la moglie vestita da uomo, e non riconoscendola bone, ma pur comprendendo che sotto quelle mentite spoglie si cela una donna, la prende per una cortigiana e propone al servo di tôrsela per amante.

Figuriamoci poi tutte le burle che gli fan sopportare le belle ch'egli pretende di sedurre, dalla Filocomasia di Plauto alle innumerevole servette della Commedia dell'Arte!

Peggio è ancora quando gli occhietti furbi di qualche vezzosa figlia d' Eva lo hanno veramente amma-

liato, cosicchè ci troviamo dinanzi al Capitano innamorato. Questa variazione del tipo, la più moderna, perchè gli esempî sono assai tardi e non si posson dir passati per il tramite dell' imitazione classica, nonostantechè già ne avesse un esempio il teatro Menandrèo col Μισούμενος, è anco la più graziosa, aggiungendovisi un lato patetico che, se accresce forse il ridicolo, può d' altra parte ispirare un certo grado di compassione.

Ben è vero che il Capitano, anche innamorato, per lo più non vuol smettere le sue smancerie e cerca anzi di coonestare la sua debolezza d'essersi invaghito di una donna coll' esempio de' più famosi eroi della antichità. « Amore » — esclama Rinoceronte nell'*Erofilomachìa* di Sforza degli Oddi (III, 6) — « soggiogò « Bellerofonte, Fetonte, Demofonte, Thermodonte, Laocoonte e finalmente lo spietatissimo Rodomonte, e per « le femminucce i Capitani famosissimi han fatto delle « pazzìe, come Achille, Aiace, Annibale . . . » E cotali filastrocche di nomi più o meno storici, o leggendarî o affatto fantastici affluiscono di continuo sulla sua bocca.

Tuttavia talora avviene ch' egli sia tanto innamorato che non osi neppur più millantarsi. « Non son « buono da dir bugìe » protesta (IV, 8) nella *Madrigna* del Loredano (1) il Capitano Agolante, ed è vero. Non già che la presenza di un Capitano non millantatore nella Commedia cinquecentistica importi assolutamente ch' egli sia innamorato, chè anzi si possono citare varî esempî del contrario. Così nell'*Amor Co-*

---

(1) *La Madrigna*, di Gio. Francesco Loredano, in Venezia, alla librerìa della Speranza, 2601.

stante del Piccolomini (1) un capitano spagnuolo, e un tedesco, il Capitan Tiberio degli *Scambi* (2), sono, per non dire di altri, persone molto dabbene e di giudizio, e rappresentano parti, come oggi si direbbe, affatto serie. Ma resta il fatto che, quando si ha sulla scena un Capitano non millantatore, esso è per lo più fortemente innamorato. Come è ciò? Forse si volle semplicemente rappresentare un innamorato, e per avventura lo si rivestì degli abiti e del nome di Capitano, facendone però un personaggio distinto? Oppure, si è voluto rendere quasi un omaggio alla potenza di amore, che è capace di trasformare gli uomini in guisa da correggere perfino uno spaccone cui di solito neppur le bastonate valgono a togliere il suo difetto? L'ipotesi può sembrare graziosa, ma è difficile supporre certe sentimentalità ne' commediografi del tempo: contentiamoci di osservare un fatto, e basta.

Considerando il nostro innamorato nelle Commedie, vediamo che esso vien preso atrocemente in giro, nessuna burla essendogli risparmiata. Lo attorniano i soliti furbi che gli propongono ogni sorta di mezzi per giungere alla donna amata. Il travestimento è un metodo assai di frequente usato. Questo comico espediente, frutto certamente d'imitazione classica, ma che molto doveva piacere agli spiriti avventurosi e frau-

---

(1) *L'amor costante*, dello Stordito Acc. Intronato (A. Piccolomini) composta per la venuta dell'Imperadore a Siena l'anno 1536 — in Venezia, per A. Arrivabene, 1540. Notevole è che il prologo di questa Commedia è recitato da uno spagnuolo che si dimostra, come di consueto, l'arrogante che tutti conoscono, mentre nell'interno della commedia stessa lo spagnuolo che vi ha parte offre un carattere assolutamente diverso.

(2) *Gli Scambi*, di Belisario Bulgarini, Sanese, l'Aperto Accad. Intronato, rappr. in Siena dall'Università degli Scolari l'anno 1574 — in Siena, Matteo Fiorini, 1611.

dolenti del sec. XVI, è in generale fonte delle più amare disillusioni per il poveretto.

Nel *Servo Astuto* di Virgilio Verucci (1), il capitano, uno spagnolo altezzoso che dice: « Todos mi « cedon, cadauno me huze, y ninguno quiere hozar « migo sino aquello scelerado bastardello de Amor » (IV, 5), s' induce infatti dietro il consiglio di Jacovella a travestirsi da caldarostaro. Ma, presentatosi a Isabella in quell' abito (IV, 7), colle solite bravate si fa scacciare.

Cosí pure Cerbero di Fossombruno nella *Berenice* del Loredano non dubita per compiacere alla sua bella di vestir la livrea, ma non perciò la fortuna gli sorride. Ed esito ancor più miserando ottiene, come già si accennò, il travestimento di Gorgoleone nella pelle dell' orso Chiappino.

Talora però il travestimento sorte un effetto men disastroso per il nostro personaggio. Nella già citata *Erofilomachìa*, il capitano è avvertito dalla ruffiana Giubilea (III, 7) che la cortigiana Ardelia è pronta a riceverlo purchè si metta negli abiti del medico Hippocrasso. È questo un tiro birbone che si vuol giuocare al povero Rinoceronte; pur egli vi si acconcia per ottenere l'intento desiderato ricordando, a titolo di scusa che anche Achille ed Ercole si vestirono da donna. Viene dunque il Capitano vestito da dottore (IV, 8) e Ardelia lo maltratta credendolo Hippocrasso, sicchè egli s' impaurisce e non si dà a conoscere. Ma, quando entra il dottore sotto le spoglie di Rinoceronte, la cortigiana bastona lui e il suo servo credendoli il capitano e Diluvio, i quali profittano del loro travestimento per sfuggire alla collera della donna.

---

(1) *Il Servo Astuto*, di Virgilio Verucci — in Venezia, per Alessandro de' Vecchi, 1616.

Degni di nota sono i casi occorsi a Basilisco nella *Furiosa*, donna, come indica il nome suo (Foiana) molto sensuale che, malcontenta del marito, acconsente a divenire l'amante del Capitano. Introdotto dalla serva Nespila, Basilisco s' incontra colla donna (II, 7) e già stanno per . . . . conchiudere il trattato, quando sopraggiunge Ardelio, pazzo dal dolore, chè impazzita era la sua innamorata Vittoria dietro la falsa notizia ch' egli fosse annegato. Ardelio ingiuria il Capitano e lo getta a terra con un calcio (II, 8). Basilisco si vuol vendicare, ma è facilmente placato da Foiana che lo consiglia di travestirsi da pazzo per poter venire da lei senza dar sospetto. Giacchè il marito è medico alienista, e si vanta d'aver scoperto un segreto per guarire i dementi, valendosi però in questa sua cura del persuasivo argomento del bastone.

Il capitano dunque si veste da pazzo, e da ciò nascono i più comici incidenti. Primieramente è incontrato dal parassito Lupo, che, non conoscendolo lo picchia ben bene (III, 5). Più tardi (IV, 3) i facchini del medico, che vanno in cerca del pazzo Ardelio il cui padre l'ha affidato alle cure del marito di Foiana, lo scambiano con colui che cercavano, lo bastonano, lo legano e lo portan dal medico che, credendolo il pazzo, gli vuol fare inghiottire certe pillole che debbono risanarlo (IV, 4). Ma egli dice ch'è morto e i morti non mangiano. Per persuaderlo del contrario il medico gli fa comparire alcuni che si fingono morti e che pur discorrono e mangiano (IV, 5). Tuttavia egli non vuol mangiare, sicchè gli viene aperta a forza la bocca, e poi a suon di pugni, legato come un salame, è chiuso in cantina (IV, 6). Dalla sua prigione invoca l'aiuto di Nespila che, prima riluttante, infine lo libera e lo riporta a Foiana, ma è colto ne' suoi

amorosi colloquî dal medico che, infuriato, va in cerca de' fratelli della moglie per menar esemplare e pubblica vendetta (V, 2). Nel frattempo Nespila con abile trovata fa fuggire Basilisco, tutto tremante di paura, quantunque non cessi le solite bravate, e lo sostituisce con Vittoria; sicchè al suo ritorno il vecchio tradito rimane deluso e rimproverato da Foiana, che probabilmente continuerà la sua tresca incominciata.

Così terminano i casi del capitano Basilisco, che, unico esempio nel suo genere, ha ottenuto le buone grazie di una donna. Ma, se qui è fortunàto in amore, le frequenti legnate che gli piovono sulle spalle diminuiscono assai la gioia del successo; e in tal guisa — conclude il Camerini (1) a questo proposito — il bravo è sempre pesto.

Chè infatti, se nella Commedia del Della Porta egli trova favore presso una moglie infedele cui solo la lussuria spinge nelle sue braccia, al contrario nessuna fanciulla dabbene accoglie sul serio le suo domande, e già nel corso di questo studio abbiamo veduto com' egli sia continuamente e vergognosamente rigettato da' genitori, nonostante ch' egli vanti gli straordinarî partiti offertigli. Per lo più egli ha, come suol dirsi, il male, il malanno e l'uscio addosso; non riesce ad ottenere che bastonate. Al contrario, nella *Prigion d'Amore* di Sforza degli Oddi le cose volgono per lui meno peggio. Innamorato di Erminia, che gli viene rifiutata dal fratello Lelio (IV, 6), è bensì soppiantato dal rivale Flamminio, ma, in via d'accomodamento, da parte del Duca gli viene offerto il governo della Garfagnana con 400 scudi annui di stipendio, purchè egli si levi di torno (V, 9). Ed egli fra « il dovere e la

(1) E. Camerini. Op. cit. Studio su *G. B. Porta* a pag. 81.

« paura », come dice Spazza suo servo, accetta, dichiarando di non voler moglie, quantunque, se volesse, non gli mancherebbe un' imperatrice. E qui ricomincia a raccontar una delle sue solite storie... adattata per l'occasione delle nozze perchè fa ridere di cuore chi ha la ventura di udire anche una volta le bombe dell' incorreggibile Bellerofonte Scaricabombardon. Qui almeno il nostro millantatore non la finisce troppo male, ricevendo un compenso qualsiasi al rifiuto patito.

È quasi più triste lo scioglimento del *Martello* del Cecchi (1), scioglimento di cui del resto abbiamo ritrovato già un esempio analogo in un'altra commedia, gl' *Inganni* del Secchi. Il bravo Lanfranco Cacciadiavoli ha creduto, com'egli stesso racconta al suo creato Sparecchia (I, 2), d'aver fatto la conquista della cortigiana Angelica che per lui avrebbe dato l'erba al suo amante Fabio. Ma la donna al tempo stesso che sfrutta abilmente l'amore del bravo, riceve le visite del suo ex-amante, e la tresca, scoperta da Sparecchia (II, 9) senza che il vile Lanfranco abbia il coraggio di vendicarsi, finisce solo colla fuga di Fabio, il quale, essendosi introdotto in casa di Angelica di cui fingevasi innamorato solo per conquistarsi l'amore di una giovine creduta di lei nipote e che poi si scopre essere di buona famiglia, rapisce costei, lasciando così campo libero al bravo (V, 3). E allora la cortigiana abbandonata, dichiarandosi pentita del suo passato infame, e protestando che vuol redimersi coll' onestà e rifiutare per l'avvenire ogni amore illegittimo, accetta la mano che le offre il povero bravo, il quale è proprio « guasto fradicio » di lei. — Del resto, come lo Sparecchia dice al Nebbia:

---

(1) *Commedie*, ed. Milanesi vol. II.

. . . . nè l'Angelica
Arè trovato altro marito. . . .
Nè Lanfranco altra moglie.

Ecco dunque la conclusione ben sconfortante a cui si è giunti; il preteso eroe è dichiarato degno soltanto di esser il boccon di rifiuto di una cortigiana!

E adesso, per completare questo sguardo generale sul Capitano della commedia erudita, due sole parole sugli autori che di preferenza l'hanno posto sulle scene.

Già fu osservato che i maggiori non riprodussero nelle loro opere comiche il tipo del millantatore; inoltre che, la commedia del '500 essendo essenzialmente commedia d'intreccio, lo studio de' caratteri vi è in genere assai superficiale; infine, che il nostro personaggio, poco prestandosi per natura a un'analisi accurata, doveva riuscire piuttosto monotono. Si seguì, per così dire, un metodo deduttivo nella rappresentazione del millantatore; dato il tipo, lo si riportò continuamente foggiato sullo stesso stampo, in una serie di scene ov'egli giustifica la sua fama con una serie copiosa di sciocchezrie che hanno la prerogativa di somigliarsi molto le une alle altre. Uno studio dunque su' diversi autori che trattarono il Capitano Millantatore, potrebbe mostrar facilmente questa uniformità di rappresentazione artistica. Ma un lungo paragone sarebbe inutile dopo tutto quello che già è stato detto; sicchè basti un cenno fuggevolissimo su pochi autori.

L'ultimo che ho avuto occasione di nominare è stato Giov. Maria Cecchi, il faceto notaio e scrittor comico fiorentino (1517-1587). Nelle sue commedie abbiamo trovato alcuni spacconi; Ignico, lo spagnuolo de' *Rivali,* che suscita il riso cogli equivoci derivanti dal suo favellare spagnuolo non inteso dagli altri in-

terlocutori; lo Sganghera della *Maiana,* i cui sonanti discorsi non illudono Mona Rosa sulla vera sostanza del ridicolo amante di Fulvia; e finalmente Lanfranco testè ricordato, senza contare il bravo Francalancia della S. Rappresentazione intitolata: *La conversione della Scozia.* Ma purtroppo le commedie del Cecchi non ci offrono uno studio vivace e completo del personaggio, che vi è solo schizzato, non descritto. « Il Cecchi » — osserva il Camerini (1) — « è un ritrattista, non un « pittore, ha talora più di Teofrasto e di Labruyère « che di Plauto e di Molière ». E il medesimo autore ha ragione di concludere che in esso il carattere del bravo va scadendo anzichè acquistando.

Di Girolamo Parabosco, da Piacenza, fiorito verso la metà del secolo (2), già abbiamo veduto che descrisse con una certa cura il bravo subdolo e tristo, vile del pari che spaccone, in ben tre commedie, nelle quali il carattere viene delineato assai bene; ma in modo affatto uguale, sicchè nessuno potrebbe avvisarsi di trovare la benchè minima differenza di personalità fra Melaza, Stramazza e Spavento. Tolto questo difetto di monotonìa, possiamo esser riconoscenti al Parabosco, dal momento che gli esempi più notevoli del vero e proprio « bravo » si ritrovano in lui, e gli altri che dopo di esso, come il Ghirardi nella *Leonida,* lo riprodussero, non furono che suoi imitatori.

Una delle più geniali riproduzioni del Capitano è il Malagigi dell'*Alessandro*, la notissima commedia dello Stordito Intronato. Mons. Alessandro Piccolomini (1508-1578), arcivescovo di Patrasso ed eletto

---

(1) E. Camerini. Op. cit. Studio su *G. M. Cecchi* a pag. 32.

(2) Cfr. Poggiali. *Memorie per la Storia letteraria di Piacenza* (Piacenza, 1789), II, 74-90.

di Siena, fu giudicato il Principe de' Comici Italiani dopo le successive rappresentazioni di questa commedia, che merita veramente un posto notevole nel nostro teatro (1). Alla nostra mente soddisfatta torna caro il ricordo del Cap. Malagigi, il ridicolo eroe che quel faceto commediografo seppe così bene rappresentare, dandoci in poche, ma graziosissime scene una figura che rimane assai caratteristica fra le tante che la seguirono, mentre può dirsi ancora fra' più vecchi modelli del genere (2). I fuggevoli accenni che ne sono stati dati nel corso di questo studio, basteranno a farci comprendere la sua comicità. Ci troviamo dinanzi ad uno de' soliti vantatori, anime sciocche la cui viltà li espone a una quantità di accidenti più o meno grotteschi, e Malagigi non resta secondo a nessuno nell'arte di millantarsi e di..... fuggire. Ma nonostante la sua ridicolezza egli non riesce affatto antipatico, perchè certe grossolane fantasticherie che muovon la nausea, mancano qui o almeno sono molto attenuate, e il riso spunta di leggieri sulle labbra più che per la stranezza delle sue iperboli, in grazia delle situazioni veramente umoristiche, come quella già ricordata, ove il Capitano incontra la moglie vestita da uomo e, scam-

---

(1) V. la prefaz. di Carlo Teoli (E. Camerini) all'Ediz. Daelli (Bibl. Rara. N.° 28), 1864. Lo stesso Camerini riportò questo suo studio in op. cit. « *Appunti per servire alla vita di A. Piccolomini Stordito Intronato* » (pag. 146).

(2) La prima ediz. è del 1550; ma forse per la recita possiamo risalire al 1544, qualche anno innanzi. Infatti M. Fabrizio racconta (I, 1) che nel '33 andò in esilio quando la figlia Lucrezia aveva 4 anni, e che questa nel '37 sparì senza ch'ei la potesse ritrovare. Lucrezia poi (II, 1) accenna a questa sua sparizione come a cosa avvenuta 7 anni prima: quindi nel 1544 cadrebbe l'azione e giova, supporlo, la rappresentazione della commedia, perchè son troppi i dati cronologici e troppo bene combinano insieme per poter supporre una differenza fra il tempo dell'azione e quello della composizione.

biandola per una cortigiana, la propone al servo per amante (IV, 6) Diamo volentieri lode di arguzia al Piccolomini, perchè egli appunto dimostra di conoscere a fondo l' arte sua, mentre le esagerazioni posteriori sono talora affatto stomachevoli.

Nè mi posso perciò accordare col Piccolomini stesso, s' è vero, secondo raffigura Traiano Boccalini ne'suoi famosi *Ragguagli di Parnaso* (1), ch' egli, chiamato da Apollo a dare il suo giudizio sopra le commedie di Sforza degli Oddi, ne facesse una lode tanto sperticata, che valse al suo protetto l' immortalità con grandissimo plauso e unanime consenso. E badiamo bene che questa eragli stata negata pe' suoi trattati legali! SFORZA DEGLI ODDI (1540-1611), dottor di legge perugino, fra gli Accademici Insensati detto il Forsennato, ottenne dunque una certa fama per le sue tre commedie: l' *Erofilomachia*, i *Morti vivi*, e la *Prigion d'Amore*, le quali si distaccano invero dal modo usato, giacchè, forse per imitazione della commedia spagnuola, esse manifestano già, come dice il Gaspary (2), i principî del dramma borghese e della commedia lagrimosa. Anzi è noto il parere di Torquato Tasso che, udita l' Erofilomachia rappr. a Pesaro nel 1574, ebbe a discuterne assai con Jacopo Mazzoni, avvisandosi egli che l' azione di essa fosse adatta piuttosto a tragico, o meglio, epico, che a comico poema (3). Ma, all' infuori di questo che noi moderni non possiamo ritener difetto, il vizio dee piuttosto trovarsi nella rappresentazione dei personaggi,

---

(1) Cent. II, Ragg. 14,° *Ragguagli di Parnaso,* del signor Traiano Boccalini Romano, Venezia, Guerigli 1680.

(2) Op. cit. II², 263.

(3) Cfr. la lettera dal contemporaneo Tiberio Almerici al cugino Virginio, pubblicata dal Saviotti in *Giorn. Stor.* XII (1888) pag. 414. Su Sforza cfr. *ibid.* p. 411 n.

almeno di quello che qui interessa. Senza dilungarmi troppo, i due esempî che Sforza ci dà di millantatori, Bellerofonte e Rinoceronte, ci danno una pessima idea del buon gusto di quell' autore. Abbiamo riportato una formidabile vanterìa del capitano Bellerofonte nella *Prigion d' Amore*, il cui verboso linguaggio, irto di retoriche prolissità, non potrebbe dar miglior prova del supremo grado di sguaiata esagerazione a cui si può giungere cercando nel grottesco il comico e, in generale, l'interessante nell' artificioso. Quell' interminabile sequela di racconti favolosi, mescolati di errori cronologici, storici e geografici assolutamente pazzeschi, stona tanto più là dove si cercava sì studiosamente il patetico da dare occasione al giudizio del Tasso. In conclusione, i Capitani del dottor Perugino rimangono forse i monumenti più goffamente caricati del nostro tipo nella commedia erudita, degni veramente di rivaleggiare colle celebri *Bravure* dell' Andreini.

Ma chi sopra ogni altro predilesse il nostro personaggio, fu certamente Giov. Batta Porta o Della Porta (circa 1545-1615), napoletano, valente commediografo non meno che pregevole scienziato, il quale nella sua copiosa produzione drammatica ben dieci volte portò sulla scena il Capitano (1). Non vorremmo dire ch' egli mostrasse poi molta originalità in questa rappresentazione, giacchè i suoi millantatori somigliano molto a tutti gli altri e moltissimo si somigliano fra loro. Ma l'umorismo schietto e non sforzato come quello dell' Oddi, che scaturisce dalla vena inesauribile del dotto e faceto napoletano, ce lo rendono

---

(1) Nell' *Olimpia*, i *Due fratelli rivali*, il *Moro*, la *Tabernaria*, la *Furiosa*, la *Sorella*, la *Chiappinaria*, la *Fantesca*, la *Trappolaria* e la *Cintia*. Sul Porta ho già nominato uno studio del Camerini, op. cit.

assai caro; e noi ci dilettiamo, come già nella commedia del Piccolomini, all' udire non tanto le sciocche vanterie quanto le ridicole avventure de' suoi spaccamontagne. Certo è che nessun altro quanto il Porta trattò così spesso il millantatore, tipo ben consentaneo alla natura dei meridionali e che fu tanto gradito alla commedia dell' arte; mentre il Porta stesso fu, come mise in luce lo Scherillo (1), uno dei più antichi autori di *scenarî* i quali anzi furono in generale la forma primitiva delle commedie scritte ch' egli ha lasciate. E in verità si può dire che basterebbe leggere solo quest' autore per farci un' idea abbastanza larga ed esatta di ciò che fu il Capitano nel teatro del '500; sicchè nel presente studio di queste commedie ci siam serviti assai, pensando che meglio valeva dar la preferenza a chi sì grande amore sembrò professare per questo tipo così comunemente trattato, ma tanto, per lo più, strapazzato.

Tanto strapazzato che ben a ragione se ne lamentava uno scrittore de' primi anni del '600, Pier Maria Cecchini, nella sua nota operetta (2):

« Questa iperbolica parte » — così egli si esprime — « par che suoni meglio nella spagnuola, che nel-
« l' italiana lingua come quella a cui vediamo esser
« più proprî e più domestici gl' impossibili. Hora vien
« questo personaggio sì nell' uno, come nell'altro idioma
« esercitato con tante le sconcertate maniere, che il
« purgarlo dai superflui sarebbe al certo un ridurlo
« poco meno che senza lingua .... »

E, dopo aver osservato ch' è bella e piacevole questa parte « quando viene però leggiadramente trattata da

---

(1) Op. cit. *Gli scenarî di G. B. della Porta* (Cap. VI p. 118 sgg.).

(2) *Frutti delle moderne Comedie et avisi a chi le recita,* di Pier Maria Cecchini, etc. Padova, Guareschi, 1628, p. 26-29.

« persona habile di vita, grazioso di gesto, intonante
« di voce, vestito bizzarro, e tutto composto di strava-
« ganze, il quale poi si eserciti in parole, benchè di
« lor natura impossibili, tuttavia credibili da chi abban-
« dona la mente nel vasto delle glorie .... » — conclude poi malinconicamente con queste parole:

« Sarebbe facil' il ridur questa parte sotto la be-
« nignità de' miei avisi, ma mi rende alquanto di dubio
« la frequenza dell' uso di tanti, che l' hanno rappre-
« sentata lontana dal mio parere, onde ridotto in natura
« il costume parebbe loro fuori del naturale ogn' altro
« modo, e fuori del buon camino ogn' altro sentiero,
« che calcassero, e tenessero. »

VI.

Il Capitano nella Commedia dell'Arte — Gli scenarî e i generici — Le Bravure del Capitano Spavento — Il Capitano e il secentismo.

Il Cecchini aveva ragione; ma ormai l'indirizzo preso era tale che sarebbe forse stato impossibile cambiar forma alla rappresentazione tradizionale del personaggio. Del resto, questi che si atteggiava a riformatore, era proprio sicuro di quello che voleva? Il Rasi (1) ne dubita — dal momento che il Cecchini, pur biasimando l'uso comune de' Capitani, loda altamente il Capitano Matamoros (Silvio Fiorillo), uno dei più stravaganti millantatori che calcasser le scene; — e suppone piuttosto che questa tirata fosse lanciata « per isfogare contro l'autore delle *Bravure*, morto « quattr'anni innanzi, padre e suocero innocente, l'odio « contro Lelio e Florinda (Giov. Batta e Virginia An- « dreini), i quali furono del Cecchini e della moglie « Orsola il vero, continuato tormento ».

E se, come realmente è probabile, le critiche su riferite sono dirette contro Francesco Andreini, esse

(1) Luigi Rasi. *I comici Italiani*, Firenze, Fr. Bocca (in corso di stampa). Art. *Andreini Franc.* — ove sono riassunti ampi e precisi dati per la storia della maschera. Vol. I, p. 53-87.

hanno invero buon giuoco riguardo a ciò che fu l'ultimo portato, e il più madornale, di quell' immensa gara di corbellerie in cui si dibattevano allora i comici avidi di applausi.

La *commedia sostenuta* aveva oramai perduto ogni credito, nè si avea motivo di rimpiangere quella produzione fiacca e scolorita in cui il valore letterario ed artistico era nullo o negativo, e l'interesse della favola che si cercava tener desto colla complessità degl' intrecci più avviluppati e delle avventure più comiche e stravaganti, si sperdeva in mezzo a un dialogo scialbo e verboso, pesante insieme e scurrile, pieno di luoghi comuni, dove spesso la logica non aveva che fare, e l'urbanità e il buongusto erano addirittura un mito. Tanto per tanto, non valeva la pena di scriver siffatti aborti, mentre molto miglior resultato potea dare l'improvvisazione affidata allo spontaneo umorismo e all' arguta facondia degli attori comici. Così nacque, si svolse e venne in fiore la *commedia dell'Arte,* le cui origini prime rimangono tuttora avvolte nel mistero, ma il cui sviluppo dovè certamente esser favorito sia dall' incurabile decadenza del teatro letterario sia da' rapidi ed inauditi progressi nell'arte del recitare, dovuti alla recente formazione di compagnie stabili e a un' abbondanza eccezionale di attori insigni che trasformarono l' ignobil mestiere degli antichi istrioni in una professione onorata e lucrosa, nobile palestra di ingegno, di prontezza e di bravura, delizia delle Corti e vanto d'Italia, che n' ebbe allora l' incontrastato monopolio.

Tutti sanno che la commedia dell'Arte lasciava all' intelligenza e alla fantasia de' suoi interpreti piena libertà, non sottoponendo loro come guida se non gli *scenarî* o *canevacci,* nuda esposizione de' fatti che suggeriva soltanto la trama e l'ordine dell'intreccio, e ab-

bandonava i dettagli del dialogo alla momentanea ispirazione de' comici. Dagli *scenarî* appunto, di cui esistono varie raccolte e in traccia de' quali si vanno oggi facendo tanti studî e ricerche, ricavasi ampia testimonianza dell'enorme diffusione acquistata dal nostro Capitano nella Commedia dell'Arte, dov'egli giungeva direttamente trapiantato dal teatro erudito. E nella più antica di queste raccolte, ch'è il *Teatro* dello Scala (1), la maschera del Capitano comparisce in quasi tutte le 50 *Giornate,* fuorchè ne' numeri 8, 21, 26, 27, 34, 36.

Il *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, detto Flavio, capocomico della compagnia de' Gelosi (2), non potrebbe apprenderci nulla di nuovo intorno al personaggio nostro, che ivi si presenta colle solite caratteristiche, è sempre innamorato e sempre schernito e bastonato, come i suoi antecessori della commedia classicheggiante. Oramai egli era divenuto senz' altro una maschera accanto al Dottore, a Pantalone, ad Arlecchino; e la parte sua variava ancora meno delle altre, mentre le altre maschere, pur rimanendo sostanzialmente le stesse, mutavano sovente nelle accidentalità, mostrandosi Arlecchino ora come servo, ora come oste, e così via. Si capisce dunque che per

---

(1) Veramente lo scenario più antico di cui rimane notizia, è quello di una commedia composta dal famoso Orlando di Lasso, e recitata alla corte di Baviera, sotto gli auspicî del duca Guglielmo V, la cui pubblicazione risale fino al 1568, in un' operetta di Massimo Troiano (cfr. Camerini *Nuovi prof. letter.* p. 220 e Stoppato op. cit. p. 131).

(2) *Il Teatro delle favole rappresentative,* ovvero *la Ricreatione Comica Boscareccia e Tragica,* divisa in L giornate, composta da Flaminio Scala Comico del Sereniss. Sign. Duca di Mantova (in Venezia, G. B. Pulciani, 1611). Intorno alla Compagnìa dei Gelosi. cfr. Ad. Bartoli. Introd. agli *Scenarî inediti della Comm. dell'Arte* (Firenze, Sansoni, 1880) p. CXXX-CXXXIV; Arm. Baschet: *Les comediens italiens à la cour de France sous Charle IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII* (Paris, Plon, 1882) Cap. II, p. 58-93; etc.

noi lo studio degli scenarî riuscirebbe arido ed inutile (1): maggiore interesse può invece destarci quell'opera ch'è come il corollario del *Teatro* stesso, come un lembo di carne che riveste lo scheletro della Commedia. Parlo, naturalmente, delle tanto citate *Bravure del Capitano Spavento della Valle Inferna.*

Con questo nome comparisce nel *Teatro* e recitava effettivamente nella compagnia condotta dallo Scala il celebre Francesco Andreini, Pistoiese (1548-1624) il quale, datosi ancor giovane al teatro, vi recitò dapprima da Innamorato, da Dottor siciliano, da Falsirone negromante, da Corinto pastore, parlando diverse lingue e sonando varî strumenti; finalmente si dedicò alla maschera del Capitano, e vi pose uno speciale amore (2).

« Mentre ch' io vissi nella famosa Compagnia dei « Comici Gelosi » — egli dice nella Prefazione — « mi « compiacqui rappresentare nelle Comedie la parte del « Milite superbo, ambizioso e vantatore, facendomi chia- « mare il Capitan Spavento da Vall' Inferna. E talmente « mi compiacqui in essa, ch' io tralasciai di recitare la « parte mia principale, la quale era quella dell'innamo- « rato. E perch' io bramava di preservarmi, e di non « cadere da quel grido che acquistato m' havea in quei « tempi famosi, mi diedi con molto studio allo studio « del soprannominato Capitano solo per renderla, più « che per me si poteva, ricca ed adorna ».

---

(1) V. Ad. Bartoli. *Introd.* cit. p. XVIII-XX. Negli scenarî le millanterie sono per lo più accennate colle parole: « Capitano fa sua bravure », o simili laconiche indicazioni: maggiori schiarimenti sono rari.

(2) Intorno all'Andreini cfr. Bartoli Franc. *Notizie istoriche de' Comici Italiani che fiorirono intorno al MDL* (Padova, per i Conzatti, 1781) I, 8-13; A. D'Ancona. *Orig.* II, 482 sgg.; due articoli di A. Neri nella *Gazzetta letteraria* del 6 e 13 Ottobre 1885; Baschet op. cit. Cap. IV p. 126 sgg.; e finalmente, più completo di tutti, il Rasi, art. cit.

Ma una grande sciagura domestica troncava d' un tratto la carriera artistica dell'Andreini. Mentre con tutta la compagnia tornava di Francia in Italia nel 1604, a Lione morì quasi improvvisamente la sua diletta Isabella, l' illustre « comica Gelosa », che fu in effetto la regina dell'arte del tempo suo. Immerso nel massimo e più giustificato de' lutti, Francesco abbandonò le scene (1), applicandosi alla pubblicazione degli scritti della sua morta, e a scrivere egli stesso. Infatti fu egli allora da molti amici suoi « consigliato a scrivere al- « cuna cosa e donarla alla stampa per lasciare qualche « memoria » di sè « e per seguitare l' honorato grado della moglie » sua, « la quale aveva lasciato al mondo » alcune opere « con tanta gloria ».

Gli piacque il consiglio, ma stavasene incerto di mandarlo ad effetto, spaventato dalla « difficoltà grande « dello scrivere così nel verso come nella prosa »; onde, postosi a considerare tutte le ragioni della pratica, lasciando da parte il verso che è « di pochi, e que' po- « chi sono i poeti eccellenti », deliberò di scrivere in prosa la « raccolta di tutte le hiperboli » ch' ei « so- « leva dire nella parte del Capitano Spavento, recitando « nelle pubbliche e nelle private Comedie », esponendole in forma di dialogo fra il Capitano stesso e Trappola suo « servitore accorto astuto e sagace »; e « que- « sta nuova fatica composta di cose morali e di capricci « poetici », atta soltanto a « far passare l'otio », venne da lui dettata come meglio seppe e « con la miglior « osservazione » che gli fu possibile.

Queste le notizie che l' Andreini ci porge intorno

---

(1) È un errore comune agli antichi storici della letteratura, Quadrio e compagni, il credere, al contrario, che l'Andreini appunto dopo la morte d' Isabella assumesse la maschera di Spavento.

alla composizione dell'opera sua. Le *Bravure* vider la luce delle stampe in Venezia nel 1607 (1), tre anni dopo il suo ritiro dal teatro, e il loro successo fu enorme. Nè si stenta invero a rendercene ragione; perchè, dato il gusto del tempo, allorquando coll'invadente secentismo era venuta la moda delle parole gonfie e delle frasi altrettanto vuote quanto altisonanti, una simile raccolta doveva non solo piacere immensamente al pubblico, ma anche essere di una grande utilità pratica agli attori.

L'improvvisazione infatti della Commedia richiedeva in questi un'abilità singolare e una prontezza di spirito meravigliosa, dono di pochi eletti. Perciò era naturale, che non potendo essi fidarsi assolutamente dell'*impromptu*, cercassero di empirsi la mente del maggior numero possibile di tratti caratteristici, di tirate *à sensation*, dei pistolotti più in uso, — per usare un termine del gergo comico moderno — ciascuno secondo la parte che rappresentava. Chè infatti l'istituzione delle maschere fisse dovette render più facile questo sistema di recitare all'improvviso; ciò che, secondo ogni probabilità, sarebbe stato quasi impossibile, ove ogni attore avesse dovuto creare volta per volta personaggi diversi e diverse passioni. Tuttavia la difficoltà era sempre grande; sicchè l'improvvisazione in fondo non era che apparente e celava il resultato di un lungo studio. « I comici », racconta Niccolò Barbieri nella *Supplica* (2), « studiano e si muniscono la

---

(1) *Le Bravure del Capitano Spavento,* divise in molti ragionamenti in forma di dialogo. Venezia, Somasco, 1607. Furon ripubblicate varie volte, nel 1609, nel 1615 etc.: ed ebbero una traduzione francese per Jacques de Fonteny (Paris, chez David Leclerc, 1618).

(2) *La Supplica, discorsi famigliari intorno alle Commedie,* di Niccolò Barbieri *detto* Beltrame. Bologna, 1636, cap. VIII.

« memoria di gran farraggine di cose, come sentenze,
« concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e
« delirii, per haverli pronti all'occasione; e i loro studî
« sono conformi al costume de personaggi che loro
« rappresentano ».

In tal guisa si accompagnò all'istituzione degli scenarî l'uso de' così detti *generici*, che erano appunto raccolte di simili squarci, i più caratteristici del repertorio, uno zibaldone di concetti, che potevano benissimo adattarsi a qualunque circostanza, e che formavan parte integrante del dialogo (1). Il che non toglie che la commedia dell'arte non dovesse essere qualchecosa di mirabile, e che quindi richiedesse attori di una rara valentìa, perchè solo il merito di saper cogliere l'opportunità per recitare a tempo i luoghi imparati a mente, sostituendo la reale improvvisazione là dove la scienza mancava, è veramente cosa degnissima di lode e di ammirazione.

Tornando alle *Bravure* dell'Andreini (2), le quali appunto non sono altro che un *generico* con tendenze spiccatamente letterarie e con pretensione di forma artistica, i fatti dimostrarono eloquentemente la favo-

---

(1) Nella sua *Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (parte 2ª. Napoli, 1699) il Perrucci riporta del Capitano due generici: la « *Bravura spagnuola* » e il « *Saluto Calabrese alla donna con bravura.* »

(2) Anche restringendoci al solo tipo del millantatore, si possono citare altre raccolte simili a quella dell'Andreini come: *Le spaventose hiperboli del gran Capitan Coviello* (Venezia, Loviso, 1725) e, più antiche, le *Rodomontodas Espanolas*, traduzione in francese e in italiano di Lorenzo Franciosini « cavate da Commentarî de spaventevolissimi, terribilissimi ed invincibili capitani Ammazzamori, Coccodrillo e Scheggia brocchieri (Milano, G. Pietro Cordi, 1643). Inoltre lo Stoppato (op. cit., p. 161-168) riporta come prezioso ciò ch'egli chiama il « generico de' generici » del Capitano, tratto dal Codice Marciano 309. Cl. IX, appartenente al '600.

revole impressione ch' esse avevano prodotto, dal momento che nel 1618, lo stesso autore ne pubblicava una seconda parte (1), scrivendo nella Prefazione: « Mi « sono messo a scrivere la seconda Parte delle bra- « vure del Capitano Spavento la quale in sè contiene « favolosi pensieri, cavati da bellissime favole di poeti « Greci e Latini, tirati tutti a piacevol senso delle « bravure del detto Capitano Spavento, come nella « Prima Parte si può vedere, stampata e ristampata « molte volte in Venetia. »

La prima parte contiene 65 e la seconda 30 Ragionamenti, ossia scene, nelle quali il Capitano conversa col suo servo Trappola, trovando così occasione di soddisfare ampiamente la sua insaziabile smania di millantarsi. Notevole è la quasi costante lunghezza di questi Ragionamenti, che per lo più — salvo gli ultimi della Seconda Parte, un po' più brevi — comprendono circa quattro pagine in 4° per ciascuno, mostrando come l' Andreini volesse conservare almeno una certa proporzione simmetrica nella disposizione del suo lavoro. Vediamo un po' per sommi capi che cosa ci racconta di sè l'impareggiabile Capitano.

Anzitutto, se il vero nome suo riman sempre « Capitano Spavento da Vall' inferna », alla sua persona, quasi altrettanti titoli nobiliari, spettano molti altri appellativi, come « il cap. Ariararche, il cap. Dia- « catolicon, il cap. Leucopigo, il cap. Melampigo e via « discorrendo; » che sono da lui spiegati etimologicamente così: « Diacatolicon vuol dire cap. Universale; « cap. Ariararche vuol dire Prencipe della Militia; cap. « Melampigo vuol dir cap. Culnegro, e cap. Leucopigo

(1) *La Seconda Parte delle bravure* etc., Venezia, Somasco, 1618. Nel 1624 esse erano ripubblicate dallo stesso editore in un volume solo colla parte prima.

« vuol dire cap. Cul bianco » (I, 17) (1). A questi nomi corrispondono poi i non meno sonori e magniloquenti epiteti ond' egli designa sè stesso: « Io sono il capi-« tano Spavento da Vall' Inferna, Prencipe degl' Insos-« siegadi, Re de' Superbi, Imperator de gli Ambitiosi, « e Monarca degli huomini Iracondi.... Io sono quello « che col capo minaccia l'Orto, col piede preme l'Oc-« caso, con la sinistra mano lega l' Austro, e con la « destra doma il freddo e agghiacciato Settentrione » (I, 6). Del resto egli è modesto, e gli basta « d' haver « nome, e titolo di Bravo, d' Invitto, d' Insuperabile, « d'Invincibile, di Folgore, d'Aquila, e di Flagello « nelle cose della Guerra » (I, 23).

« Quando l' Industre e dedala Natura volle formare « il Capitano Spavento, prese l' Oro della prima Età, « l' Argento della seconda, il Rame della terza, e il ferro « della quarta ed ultima; fatto, ch' ella hebbe la scelta « de' quattro nobilissimi Metalli, dell' oro li fabbricò la « testa, dell' argento il corpo, del rame le gambe, e del « ferro le braccia; e quindi nasce che queste forti e « poderose braccia non sanno trattare altro, che ferro e « durissimo acciaro. » — « Questa mi sembra tutta « la statua del re Nabucodonosore », osserva Trappola (I, 33). E altrove è detto ch' egli è nato dall'antico Caos (II, 27).

Si comprende dunque come un siffatto mostro dovesse render molto difficile il parto alla donna che lo generò. « Al nascimento mio corsero » — straordinarie levatrici! — « le tre Deitadi....: Giove col « fulmine aperse il ventre a mia madre, Nettuno col « tridente mi cavò fuora, e Plutone col bidente m'aperse

---

(1) Il primo numero — cifre romane — significa la *Parte* delle Bravure cui la citazione appartiene; il secondo — cifre arabe — il *Ragionamento*.

« gli occhi » (I, 23). E volete sapere in che atteggiamento sua madre lo partorì? « Nell'ultima doglia che « le venne, saltai fuora gridando, sono il Capitano Spa- « vento » (II, 6), e: « quando nacqui, nacqui vestito di « piastra e maglia, ruggendo come febricitante Leone, « e fischiando come un serpente » (I, 7). E il Fato lo salutò colle parole: « Capitano Spavento, va; vedi e « vinci » (I, 31).

Strano ed orribile è il suo incesso, quando va in battaglia: « l'Ira e il Furore mi vestono l'armi, il « Terrore mi conduce il Destriero, la Discordia m'im- « braccia lo scudo, la Superbia mi pone l'elmo, e la « Morte mi dà la lancia in mano, per far del campo « hostil l'ultima strage » (I, 1). Egli si compiace di armarsi « alla bizzarra e alla fantastica », ponendosi in dosso « la Torre di Nembrotte per lorica, e il Monte « Tauro in testa per morione....; l'Arcobaleno per « Balestra, e il Laberinto di Creta per Carcasso (*sic*), e « tutte le Piramidi d'Egitto per freccie, e virrettoni » (I, 2) (1). E la sua spada, fabbricata da Vulcano e tramandata a lui di generazione in generazione, dopo di esser passata per le mani de' più invitti Duci e Monarchi (I, 6), riunisce i portentosi attributi de' tre fulmini di Giove: « come fulmine bianco uccide tutti « i soldati, senza offendere i corpi loro, come fulmine « rosso abbrucia città, ville e castella; e come fulmine « negro, tinge e fa negre tutte le vittorie delle nemi- « che squadre » (I, 10).

Tali origini, tale aspetto, tali armi lo rendono invincibile ad ogni più fiero cimento, e lo costituiscono senz' altro l' unico eroe delle più meravigliose intra-

---

(1) Altrove le armi sue saranno « gli Antipodi per Corsaletto, la « Tramontana per Girello, l'Ostro per Manto, il Levante per Celata, e il « Ponente per Pennacchiera » (I, 33).

prese, debellatore di mostri, di popoli, e perfino degli dei e delle forze della natura. Sicuro: chi se non lui ha salvato il mondo da un nuovo diluvio, rinchiudendo « i venti, tutte le piogge, tutti i fiumi » dentro una grossissima nuvola (I, 12)? In tal guisa egli è divenuto il liberatore dell' umanità, opera sol degna di un Dio (1).

E, se pur egli stesso non è un Dio, ha cogli Dei continui rapporti, e Marte stesso è il suo luogotenente (I, 4, 27, 43, 44 etc.), magari il suo staffiere o mozzo di stalla (I, 57), della quale umiliazione il Nume offeso si lamenta per lettera, ma non ottien ragione (II, 4). Il Capitano dunque, che in Plauto era soltanto l'alunno prediletto del dio delle battaglie, e che già nell'*Angelica* di Fabrizio de Fornaris n' era divenuto l' uccisore (2), ora fa di più, perchè addirittura lo sottomette a sè e lo adibisce alla sua servitù. Mirabile progressione, che sintetizza il graduale, ormai precipitoso *crescendo* delle millanterie del Capitano, il cui svolgimento abbiam cercato fin qui di seguire, e che adesso ha raggiunto il colmo!

La mitologia ha una parte stragrande nel libro dell'Andreini, sicchè tutti o quasi gli dei d' Olimpo e le altre creazioni del mondo classico son quivi passate in rassegna. Spavento ha talvolta con gli dei relazioni amichevoli, come quando è compare di Saturno (I, 50), cui poi va a visitare nel suo Cielo (II, 24), e quando libera Amore ne' Campi Elisi (II, 5), quando libera un Dio Marino (II, 13), quando banchetta a casa del Sole (I, 14), con Nettuno (I, 18) e con Marte (I, 27), e

---

(1) Di più egli ha diviso il mare « che dapprincipio era un solo, e « chiamavasi il gran Mare Oceano, il quale mare era innavigabile », formando i diversi mari, cogli stretti, i capi etc., etc., (I, 16).

(2) Atto I, scena IV.

finalmente quando salva tutti gli dei in casa sua dalla prepotenza di Tifone (1, 43).

Ma guai ai Numi stessi s' essi hanno la sventura d' incorrere nella sua inimicizia! Una volta, udendo da Mercurio le glorie dell' invitto Capitano, Giove radunò gli Dei per congiurar contro la persona di lui, e Cupido si offerse di liberare il mondo da « tanto Spa« vento »; ma il dio, inseguito dal tremendo Capitano, si dette alla fuga (I, 28). Altra volta egli muove guerra a Giove e lo fa suo prigione (I, 2), ha un vittorioso contrasto con Giano (I, 5), fa suoi prigionieri Amore, la Morte e 'l Diavolo (I, 13), va all'Inferno per rapire Proserpina (I, 39), spaventa il Sole (I, 41), inganna Diana dea delle selve (II, 26), riduce in niente la ninfa Echo (II, 28), etc. etc.

Di più egli si fa contro ogni sorta di mostri e d' incantesimi tant' è vero che oltre abbattere le fiere (I, 4, 47) e gli uccelli terrestri (I, 15), combatte colla Chimera (I, 48), abbatte un mostruoso gigante (I, 61), pugna con una fantasima (II, 17), disfà uno strano incanto (II, 18), e va discorrendo. I semplici mortali, naturalmente, non sono avversarî degni di lui, ond' è gran mercè ch'egli abbia voluto abbassarsi a far questione con alcuni fra' principali eroi antichi, p. es.: con Ulisse e Aiace sotto Troia (I, 33), con Castore e Polluce (I, 51) e pochi altri privilegiati. Del rimanente fra gli uomini ei non affronta individui, ma popoli interi, e sono orribili le stragi da lui perpetrate. Basti rammentare la sua guerra contr'agli Arimaspi (I, 35), l' incendio dell'Arsenale di Venezia (ibidem), cui si potrebbero aggiungere mille altre memorande prove.

Nè la sua bravura si limita al maneggio delle armi, chè inoltre egli è abilissimo in ogni sorta di giuochi; al pallone (ov' egli ha sfidato e vinto varie

Deità (I, 9), nel giostrare e nel correre all'anello (I, 3), al giuoco dei Caroselli (I, 9), del pallamaglio (I, 12), del Calcio (I, 25), della Pelotta (I, 65) e ancora nella Giostra (II, 14), senza contare i giuochi di abilità, delle carte e dadi (I, 25), degli sbrigli (I, 34), e così via. Infine non si creda ch'egli sia un ignorante, tutt'altro; anzi insegna come si possa diventar milite e letterato in uno istesso tempo (I, 54).

È naturale che tutti gli abitanti del mondo, dal massimo degli Dei all'infimo de' mortali, debbano avere di lui terrore ed ammirazione. Giove stesso pesa la sua gloria, e trova che la gloria di Spavento « paragonata « sulla bilancia è superiore alle glorie riunite dei quat- « tro maggiori monarchi del mondo, Xerse, Ciro, Dario « e Alessandro Magno » (I, 11). E una volta quattro sapienti andarono « sopra i confini dell'Asia e dell'Eu- « ropa, solo per parlamentare insieme, e per conoscere « di qual genere fosse la bravura mia » (I, 43). Che più? La Morte stanca del suo ingrato ufficio, per riposarsi un poco « se ne venne una mattina meco a « desinare.... mi pregò che per un mese io volessi eser- « citar l'ufficio suo » (I, 22) (1).

Ma la sua perfezione non sarebbe completa se a tutte le altre qualità non fosse aggiunta in lui anco una bellezza di forme così straordinaria, che un celebre pittore, innamoratosene gli avrebbe voluto fare il ritratto, ma poi vi rinunciò, « perchè il mio ritratto

---

(1) Ma non sempre si mantiene la sua buon'armonia colla Morte; tant'è vero ch'ei combatte con lei in steccato, la vince eppoi...... le condona la vita per misericordia. E Trappola: « Ditemi un poco, caro pa- « drone, s'ella era la Morte, come gli donaste voi la vita? » « Tu non « l'intendi: » replica il Capitano « la Morte allhora è Morte quand'altrui « possiede la vita: ma quando alcuno muore allhora la Morte è viva » (I, 36). Che scioccherie!

« havrebbe havuto la virtù, che haveva il volto di Me-
« dusa, che trasformava in sasso chi la mirava » (II, 28).

Conseguenza di cotesta sua incomparabile venustà è, come di necessario, una quantità favolosa di avventure galanti ch' egli si attribuisce. Egli infatti è stato amato « da un numero infinito di donne, perchè chi
« mira la mia bellezza, e non l'ama e non l'ammira, o
« non è donna, o di giuditio priva » (II, 9). Per altro la donna de' suoi pensieri è la signora Isabella, l'amore per la quale trasparisce qua e là in tutta l'opera, e che è pure l'*amorosa* degli Scenarî dello Scala, ossia la dilettissima moglie dell'Andreini stesso, la celebre artista cantata da' maggiori poeti del tempo (1). Cotesta ammaliatrice « la quale con la sua bellezza, e col suo
« sapere, può metter gli Sciti in fuoco, e gli Etiopi in
« ghiaccio » (II, 16), ha soggiogato l'eroe, che le professa l'amore più rispettoso e più platonico del mondo.

Non altrettanto casto è però Spavento negli altri molteplici amori che allietano il suo gran cuore. Fra le sue imprese galanti va segnalata l'aver egli posseduta la Morte, che rimase gravida di lui (I, 7). Inoltre egli in una notte ingravidò dugento fanciulle, vincendo alla prova Ercole che ne ingravidò solo cinquanta; e sedusse fra le altre la « moglie di Deucalione nomi-
« nata Pirra » (I, 5), ricevendo le carezze perfino di Venere (I, 2).

---

(1) A lei scrive lettere stravaganti (I, 8), a lei manda ambasciatore il suo servo, acciò la saluti con queste parole: « Signora mia, il Cap.
« Spavento, Secretario della natura, Consigliere del tempo, Giudice della
« Morte e Tesoriere del Diavolo, bacia la gentilissima mano di Vostra Si-
« gnoria »; e s' ella fingesse di non conoscerlo, aggiunga subito: « Padrona
« mia, il Sig. Cap. Spavento da Vall' Inferna, quello che dà il moto alle
« Sfere, quello ch' indora il Sole, ch' inargenta la Luna, e che dà il lustro
« alle stelle, vive devotissimo servo di Vostra Signoria » (I, 21), e così via. (Cfr. anche I, 42 etc. etc.).

Ma com'è che sì grand'uomo non ha moglie? Non già che gli mancherebbero i partiti! Figuratevi che « grandissima discordia, estremo litigio è nato nella « Città, ove al presente siamo, solo perchè ogni nobi- « lissimo Cavalliero vorrebbe meco apparentarsi, e « darmi moglie » (I, 5).

E in Atene innamorò di sè « tutte quelle pul- « zelle Ateniesi » (II, 30). Perfino Giove, Nettuno e Plutone avrebbero voluto imparentarsi con lui! (I, 17). Pure egli non ha moglie (1), e la ragione è perchè nessun figliuolo potrebbe continuar degnamente il nome di lui. « Qual figliuolo » — infatti — « potrebbe gia- « mai uguagliarsi al Capitano Spavento suo padre? » (I, 62).

Del resto, non ha bisogno di lasciar prole, giacchè egli è « nato immortale » (I, 9).

Non dilunghiamoci più oltre in questo cenno, ben sommario comecchè possa apparire abbastanza ampio, su quello che può a buon dritto definirsi come un largo compendio della vita del Capitano al principio del '600. Ma, in fin de' conti, qual'è il valore artistico-letterario di quest' opera?

Francesco Bartoli, che fu il primo biografo dell'Andreini, dette il seguente giudizio sull'opera che lo segnala all'attenzione degli studiosi: « Le *Bravure* del « Capitano Spavento sono ripiene d'iperboli, perchè « così richiedeva il carattere di quel personaggio dal « nostro Francesco rappresentato; ma spoglie non sono « per altro di buoni sentimenti filosofici e di un sen- « tenzioso morigerato e instruttivo ».

---

(1) È vero che al I, 20 ha detto di aver sposato Megera; ma.... un tal matrimonio non è valido. D'altronde, il libro dell'Andreini è pieno zeppo delle più impudenti contraddizioni!

Il buon Bartoli si mostrava adunque abbastanza, se non esageratamente benevolo verso l'Andreini, ed ha, secondo me, ragione, perchè non bisogna giudicare di quest'opera da un punto di vista assoluto, ma bensì, come del resto dee farsi in generale per qualunque lavoro, subordinare il nostro giudizio a' tempi e agli intendimenti dell'autore.

E in verità, data la moda d'allora e lo scopo che l'Andreini doveva proporsi, egli faceva opera eccellente. La inverosimiglianza de' racconti, l'assurdità de' suoi concetti e la baroccaggine de' suoi ragionamenti non doveva agli occhi de' contemporanei che accrescerne il merito; ed è probabile che l'ex-comico Geloso riproducesse in scritto con qualche più o meno leggiera modificazione quello che già in teatro aveva declamato a viva voce, che facesse dunque in certo modo la sua autobiografìa di Capitano Spavento, o, per essere più esatti, il suo testamento artistico, giacchè egli legava così a' suoi successori una ricchissima messe di quelle grossolane frottole o « hiperboli » che dir si voglia, che avean potenza di far tanto ridere il pubblico d'allora.

I gusti cambiano, e adesso tutto ciò desta la nausea. Ma, se alla lunga le *Bravure* stancano, pur la lettura non ne è spiacevole a primo aspetto, ciò che dimostra ch'esse non mancano di un relativo pregio, e dimostrano in chi le scrisse una buona dose d'ingegno e di fantasìa.

Qualità sprecate, per altro, in omaggio a una profonda degenerazione del buonsenso, a un inverecondo disprezzo della logica, e ad una completa assenza di tatto e di misura, che rientrano in quel fenomeno complesso e doloroso della nostra letteratura, volgarmente chiamato *secentismo*. Ora, se il secentismo dee chiamarsi, come alcuni vogliono, puro e semplice spa-

gnolismo, l' attitudine del nostro spaccone conferma mirabilmente l'ipotesi di questo malefico influsso sulle nostre lettere. Chè infatti quello stesso tipo comico che nel teatro italiano doveva satireggiare gli altezzosi dominatori d'Italia colla sferza del ridicolo, veniva stranamente contraffatto in forza di quella medesima tendenza contro cui mirava, in certo modo, ad insorgere. Le « hiperboli » del Capitan Spavento da Vall'Inferna si debbon creder volute a bella posta per meglio dileggiare la spagnuola gonfiezza; oppure convien pensare che ormai il gusto fosse talmente corrotto e depravato da sembrar graziose e piacevoli quelle stravaganze senza numero che infiorano il libro dell'Andreini? Purtroppo le cose andavan proprio così; onde si vede che la maschera del Capitano restò soltanto inconscia satira, mentre nella pratica essa rendevasi, senz'accorgersene, colpevole dello stesso vizio alla cui riprensione era dapprima diretta, diventando quindi indegna dell'alta missione sua correttrice.

Le *Bravure* segnano appunto il culmine estremo della ingloriosa parabola: non si poteva andar più oltre nella mostruosità dell' inverosimile, nella sublimazione del grottesco e dell'assurdo.

VII.

Storia esterna del Capitano — I Balli di Sfessania — Costumi ed attori — Fine della maschera.

I comici italiani, maestri impareggiabili nell' arte loro, avevano sulla fine del '500 e a' principî del secolo seguente acquistato fama Europea: principi e monarchi se li disputavano, le più cospicue Corti reputavano ad onore di ospitarli e tributar loro i più caldi omaggi di ammirazione e di simpatia. Ma in nessun altro luogo — neanche in patria — godettero essi sì grande fortuna e riputazione come presso la ricca e intellettuale Corte di Francia, ov' essi dovevano anche esercitare un notevole influsso sulla letteratura drammatica nazionale, da Corneille fino a Molière. Non è questo il luogo di ritesserne la non breve ed avventurosa storia, la quale d' altronde è anche oggi difficilissima a seguirsi, per la relativa scarsezza e frammentarietà de' documenti; non è nemmeno il caso d' insistere sugl' intimi e palesi rapporti che, intermediarî i nostri comici, vennero a stabilirsi fra la commedia italiana e la francese (1); e neppure giova intrattenerci sulla conseguente e na-

(1) Su queste ben note relazioni, che ispiravano già al Moland lo studio ormai vecchiotto *Molière et la Comédie italienne* (Paris, Didier, 1867) ed altri, va citata come recentissima una diligente monografia di P. Toldo in *Revue d' Hist. Lett. de la France*, V (1898) p. 554 sgg.

tural filiazione del Capitano francese da' suoi predecessori d'oltr' Alpe (1). Ma, sul punto di tratteggiare in brevi linee la *storia esterna* del Capitano, passando in rassegna i principali costumi ond'esso fu insignito e i nomi più famosi degli attori che lo incarnarono, dobbiamo prender le mosse dall'opera geniale e vigorosa, se non storicamente fedele, di un celebre artista francese, fiorito nella prima metà del sec. XVII.

Jacopo Callot (1592-1635), nobile lorenese, discepolo del fiorentino Giulio Parigi, intagliatore in rame, ebbe la felice idea di riunire insieme i più ragguardevoli tipi comici del tempo suo, componendo — scrive il Baldinucci (2) — « ventiquattro pezzi intitolati *Balli di* « *Sfessania* (o *Petits Danseurs*) in ciascheduno de' quali « sono figure piccole, in atti, moti e gesti ridicolosi rap- « presentanti tutti gli Istrioni che in que' suoi tempi « camminavano per l'Europa, esercitando per lo più « arte buffonesca. » Si aggiungano poi « altri 24 pezzi, « rappresentanti diversi baroni o cialtroni *(les Gueux)*, « il primo dei quali sostiene una sdrucita insegna, in « cui è scritto *Capitano de' Baroni.* » Sono dunque settanta in tutto i ritratti datici dal Callot; ma non farà bisogno di notare che il bulino dell'artista francese riproduceva, secondo ogni probabilità, tipi foggiati dalla sua fantasìa, tanto più che il numero di questi tipi non era determinato, ma essi cambiavano a talento de' singoli attori. In ogni caso il Callot dette prova di una singolare abilità, di uno « spirito vivacissimo nell'imitare

---

(1) Non solo le caratteristiche generali concordano perfettamente, ma inoltre buona parte delle commedie francesi del sec. XVI e XVII ove il Cap. ha parte, sono ricalcate su originali italiani; cfr. Fest op. cit., p. 58 sgg.

(2) Fil. Baldinucci *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* — Firenze, Stecchi, 1767 Tom. XIV p. 141 sgg.

« il vero », come gli riconosce il Baldinucci, il quale si diffonde a rilevarne le artistiche virtù. E invero l'incisore di Nancy è una delle figure più originali che ci offre la storia dell'arte, e non a torto è considerato come una gloria dell'arte francese, la cui opera anche a' nostri giorni è oggetto di ammirazione e di studio (1).

Sono parecchi i tipi di Capitano che ci sfilan dinanzi nei *Petits Danseurs*. — Come si presenta di solito la figura dello spaccone? « ..... Un coso stentato e al-« lampanato (2): è avvolto in un mantelletto spelato, e « tien legato al fianco uno spadone, intorno alla cui « guaìna un ragno ha ricamato la tela (3). Porta fissa al « cappello una lunga e dritta piuma tarlata, colle dita « della mano sinistra attorciglia un par di baffi lunghi e « setolosi, e posa la mano destra solennemente sull' elsa « della spada » (4). Così lo Scherillo, la cui sobria ma efficace descrizione disegna assai bene i tratti fondamentali e tipici della maschera che pur tanto spesso variò ne' nomi, negli atteggiamenti e negli abiti, dai

---

(1) Su Jacques Callot e le sue opere cfr. i due moderni lavori francesi di Marius Vachon (Paris, S. Roman, 1887) e di Henry Bouchot (Paris, Lib. Hachette et C., 1889).

(2) Nel noto romanzo *Le Cap. Fracasse* il Gautier insiste molto sulla eccezionale magrezza del suo Matamoros simile all' ischeletrito Cavaliere dalla Trista figura. Ecco com' egli lo descrive a pag. 45 Vol. 1°: « Le Tranche-montagne était maigre, hâve, noir et sec comme un pendu « d'été. La peau semblait un parchemin collé sur des os, un grand nez re-« courbè en bec de proie, et dont l'arête mince luisait comme de la corne, « élevait sa cloison entre les deux côtés de sa figure aiguisée en navette, « et encore allongée par une barbice pointue ». Sembra il ritratto di Don Chisciotte! Ciò che indurrà l'autore a immaginare romanzescamente che il suo povero Matamoros muoia di freddo, vittima appunto della sua eccezionale magrezza (pag. 221 sgg.).

(3) « Au bout de ce long estoc..... pendait une rosace ouvrée deli-« catement en fils d' archal fort tenus, représentant une toile d'araignée, « preuve convainçante du peu d' usage que faisait Matamoros de ce ter-« rible engin de guerre. » (Gautier, op. cit. Vol. I p. 173).

(4) Scherillo op. cit. p. 96.

figurini del teatro classico a quelli più variopinti e smaglianti della Commedia dell'Arte (1).

Quivi, stando al Riccoboni, parrebbe che dovesse farsi una separazione netta fra il *Capitano Italiano* e lo *Spagnuolo*. Ma, allo stesso modo che abbiamo osservato non esservi letterariamente nessuna sostanziale differenza, così anche ne' due diversi costumi che il Riccoboni stesso ce ne dà (2), è facil riconoscere una grande analogia, sebbene i dettagli dell'abito non combinino, e la posa sia alquanto diversa. In entrambi il medesimo portamento altiero, sprezzante, il capo eretto, una folta chioma ondeggiante e spiovente sulle spalle, un par di baffi insolenti. Senonchè lo Spagnuolo, colla sua spada sguainata in una posa schermistica, offre una *nuance* di spavalderia più feroce del suo compagno, il quale sta colle mani puntate su' fianchi, in atto di pavoneggiarsi nella immensa sua vanità. Il lunghissimo colletto inamidato e le esagerate manopole rivelan la sua nazione, il mantello svolazzante poi gli dà un'aria di maggior sveltezza che manca all'Italiano. Del resto, ripetiamo, la loro parentela rivelasi cosi stretta e marcata che dobbiam rinunciare a sottilizzar troppo, mentre la doppia corrente, seppur essa può dirsi veramente esistita, si è venuta naturalmente a

---

(1) Delle maschere greche dello *στρατιώτης ἐπίσειστος* (da *ἐπισείειν* i. e. *τὴν κόμην*, squassar la chioma, come segno di fierezza e di terribilità) v. la descrizione nel *Lessico* di Polluce IV 147; cfr. Boettiger op. cit. p. 273. Quanto poi alle maschere latine del *miles gloriosus* s'ignoran dati precisi: unica e affatto congetturale traccia rimarrebbe, se mai, in un bassorilievo del Museo Kircheriano, riprodotto dal Ficoroni (*Le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi Romani*. Roma, De Rossi, 1735) tav. III, p. 29. Il Pougin, *Dictionn. du Théâtre*, Paris, Didot, 1885, p. 137 riporta, non so donde, una figura colla scritta THRASO MILES; ma all'infuori del titolo non presenta speciali caratteristiche.

(2) Op. cit. Vol. II, fig. 9 e 10.

fondere insieme in un unico tipo, modificantesi volta per volta a seconda delle circostanze e a talento de' singoli attori.

In capolista de' capitani spagnuoli va segnalato il Cap. CARDONE, epiteto consacrato e quasi antonomastico della maschera, come mostra, non foss' altro, quel luogo già citato de' *Ragguagli di Parnaso* (Cent. I Ragg. 78), ove il Boccalini disapprova l'introduzione nelle commedie del personaggio del « capitano Cardone », volendosi così designare lo *Spagnuolo* in genere (1). Anche la celebre descrizione datane dal Buonarroti nella *Fiera* (Giorn. II, Att. III, sc. 2ª) ha lo stesso carattere puramente generico. Sul teatro, reca questo nome il capitano nell' *Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, la « comedia harmonica » ben nota agli eruditi, come primordiale tentativo di ciò che poi divenne l' *opera buffa* (2). Ed anche un attore se ne insignì: GIOVANNI PELESINO, della comica compagnia degli Uniti, di cui tuttavia non sappiamo quasi niente (3).

Ne' *Balli di Sfessania* ove, come si sa, ciascun quadretto consta d'un gruppo di due, Cardone è unito con MARAMAO (4), ch'è in atto di puntargli addosso la canna d'un.... gran lavativo. Appunto perciò Cardone è quasi ignudo, e la sua persona smilza, ossuta, munita di un par di gambe lunghe e storte, e terminata da un viso deforme con naso ad uncino, cui sovrastano

---

(1) Che significa Cap. *Cardone?* Forse può riavvicinarsi a Cardona, città della Spagna in provincia di Lerida: cfr. *don Juan Cardon de Cardona* nella *Tabernaria* di G. B. della Porta.

(2) Fu ristampata dal Paglicci-Brozzi, in *Gazz. Music.* XLVIII (1893) p. 42 sgg. — per la recensione del Rénier cfr. Gior. Stor. XXII (1893) p. 379.

(3) Cfr. D'Ancona *Origini* etc. II 511 n. 2, e Baschet op. cit. p. 91.

(4) Su Maramao ha una lunga nota lo Scherillo (p. 97 n. 2).

le caratteristiche piume (1), è di un effetto assai comico (2).

Un altro gruppo del Callot è formato da Cap. Bombardon e Cap. Grillo. Il primo « dagli abiti attillati, « il berretto e le brache frastagliate, la spada al fianco « e calzato di stivali a rivolte smerlate (3) » sembra quasi minacciare il suo compagno, Cap. Grillo, che gli volta le spalle, ma guarda dietro a sè con aria sardonica e con quel suo naso adunco, lunghissimo.

Malagamba e Bellavita sono così descritti dal Sand: « . . . . sbilenchi tutt' e due, salutandosi con pre- « cauzione e diffidenza, portano immensi goletti insal- « dati, giarrettiere esagerate sopra gli stivali; le loro « maniche, le brache, le calze sono frastagliate alla « moda del tempo di Francesco I » (4).

Il Capitano Babèo è notevole per una grande bottoniera che gli attraversa l'abito, e porta la spada sconciamente cacciata infra le gambe. La sua aria d'imbecille ne giustifica il nome. Con lui si accompagna Cúcuba, le braccia alzate come in atto di ballar la tarantella (5).

Notiamo ancora Tagliacantoni che incrocia la spada, uno spadino lungo e sottile, colla grossa e corta sciabola di legno di Fracasso (6). Tagliacantoni è, se-

---

(1) Le piume, lo spennacchio e altri emblemi consimili sono indici di spavalderìa, come la cresta del gallo. Un significato analogo deve quindi avere lo « stecco d'argento » che il Capitano porta al cappello nella *Bizzarrìa di Pantalone* del Gatticci (II, 3), e di cui lo Stappato (op. cit., p. 58) si domanda, un po' ingenuamente, che cosa mai stesse ad indicare.

(2) Per le figure rimandiamo a' *Comici* del Rasi. cfr. vol. I, p. 61.

(3) Maur. Sand. *Masques et bouffons de la comédie italienne* (Paris, M. Levy fr., 1860) vol. I, p. 193 sg. dove son raggruppate tutte le descrizioni qui citate. — Per la figura v. Rasi I, 64.

(4) Id. I, 67.

(5) Id. I, 71.

(6) Id. I, 75.

condo le parole del Sand, « vestito d'abiti stretti, co-
« perto d'un berretto piumato, i garetti cinti di pezzi
« di stoffa legati con pretensione ». Il suo avversario
Fracasso è, per una stranezza inesplicabile, rivestito
del camice di Pulcinella; e, con quel suo abito ridicolmente largo, col monumentale berrettone e colla sua
barbetta a punta, fa un singolare contrasto cogli altri
suoi compagni della collezione. Il Fracasso del Callot
— ne' *Balli* trovasi anche Fricasso (1) — non va
dunque confuso col Cap. Fracassa proverbiale, quale
lo ritrae nel suo romanzo il Gautier (2).

Del Capitano Spezzamonti (in francese *Tranche-Montagne*) è detto dal Sand ch' ei « chiudeva gli oc-
« chi quando combatteva contr' i suoi nemici per non
« veder i pezzi ch' ei stava per tagliare e squarcia-
« re (3) ». Il suo costume è un de' soliti; ma egli
è furibondo e, mentre tenta di estrar dal fodero la
spada arrugginita, dalla bocca sembra scagliare un lungo
getto di saliva contro Bagatino (4), che l'evita voltandosi indietro e piegandosi con tutta la persona, non
meno ridicola del resto di quella del suo nemico.

Questi i tipi più salienti del caleidoscopio Callot-

---

(1) Rasi id. I, 890.

(2) Questo nome, forse inventato dal Folengo col suo gigante *Fracassus* (v. più addietro, p. 46 n. 1), passò anche come soprannome di un capitano della casa Sanseverino (cfr. Croce *Ric. isp. it.* II, p. 18 n. 2) e ritrovasi, nella persona di *Fracasso da Bergamo*, in Bandello Giorn. I, Nov. XXXIV. Di esso abbiamo citato gli esempî della commedia erudita a p. 98 n. 4.

(3) Ne' *Detti et fatti de diversi* etc. di Lud. Domenichi (Venezia, Fr. Lorenzini, 1562) leggo a p. 33 la seguente *thrasoneria:* « Bellegambe « da Viadana diceva, che quando faceva alle coltellate, serrava gli occhi « per non vedere i pezzi degli huomini che volavano per aria ». Il Galiani (*Vocab. Napol.* II, 130) ricorda un « Pascariello Spaccamonte, fa- « moso saltimbanco che si rese celebre nel finger la parte del Capitano « Mattamoros ».

(4) Rasi id. I, 77. Su Bagatino v. Sand II, 290.

tiano; ma altri ancora ve ne sarebbero, a cui accenna di volo il Sand, come il Capitan ZERBINO, « dal pen- « nacchio trionfante e dalla maschera ornata di oc- « chiali (1) », il Capitano CERIMONIA, « i garetti tesi, « la mano sulla spada la cui punta minaccia il cielo « sollevando il mantello tutto intiero », ma che merita nondimeno il suo nome per il dolce sguardo ch' ei sembra lanciare attraverso alla maschera alla Sig. Lavinia, che gli sta di contro (2). Infine il Cap. COCCODRILLO con Cap. ESGANGHERATO; e nella collezione dei *Gueux* spicca in modo singolare il CAPITANO DE' BARONI (3).

Ma tutte queste figure sono, come giustamente osserva il Rasi, « di un' esattezza storica assai problematica », e non si debbon altrimenti concepire che come variazioni fantastiche di un tipo comune nella realtà, e realmente soggetto a svariati travestimenti.

Gli studiosi pertanto hanno potuto ritrovare più o meno facilmente i costumi de' principali attori che sotto diversi nomi ne vestiron la divisa. Il Capitano dovea portare spesso la maschera al volto, a quanto risulta da alcune delle figurine del Callot, ed anche da quell' informe abbozzo del *Capitanio* che il Rasi riproduce dal Cod. Corsiniano (Scen. Locatelli) (4). Tuttavia per lo più i ritratti conservati appaiono senza maschera, e riguardo all' abito non vi si riscontra nessuna norma speciale che ne fissi o ne regoli le modalità, come avviene p. es. del costume di Arlecchino o di Pulcinella; onde non sarà del tutto inutile rifarne la non

(1) Rasi id. I, 961.
(2) Rasi id. I, 172.
(3) Per la descrizione cfr. Scherillo p. 98.
(4) Rasi id. I, 742.

troppo lunga enumerazione (1), secondo i resultati degli studî più recenti, specialmente del Rasi.

Del Capitano SPAVENTO DA VALL' INFERNA, l'autore delle *Bravure* — FRANCESCO ANDREINI — che primo si presenta nella serie — lasciò un ritratto il pittore Bernardino Poccetti, introducendolo in una lunetta del chiostro della SS. Annunziata di Firenze nel 1769, assai posteriormente dunque a quello del Tumermann inserito nell' ediz. Veneziana delle *Bravure* del 1623 (2). Il Sand ne dà pure un ritratto (3); ma questo evidentemente non è che una ricostruzione cervellotica di chi non ha neppure veduto la figura autentica — o almeno, più prossima all' autenticità — dell' Andreini nelle spoglie di Spavento; quindi non ha importanza di documento, e il personaggio rappresentatovi può benissimo chiamarsi Capitano Spavento, ma non è certamente l' Andreini. Questi, stando al ritratto del Poccetti, porta un cappello di feltro a larga tesa con una grande piuma bianca. Il torace è rinserrato in un angusto e corto abito che rassomiglia all' armatura di un antico soldato, salvo le maniche amplissime, su cui si ribattono de' pesanti guantoni da schermidore. Un gran mantello gli avvolge le spalle, e un par di calzoncini,

---

(1) Cfr. Bartoli, *Introduz.* cit. p. CLXIX-CLXX, Scherillo. op. cit. p. 99-105.

(2) Il Rasi (vol. I, p. 55 e 83) li riproduce entrambi, anzi del primo offre anche un ingrandimento a colori (tav. I), aggiungendo importanti schiarimenti illustrativi a pag. 87. Oltracciò il Rasi stesso (ibid. p. 66) riporta un fac-simile di un disegno a penna del Callot rappresentante il Capitano, che ne' particolari presenta d' insolito soltanto una piccola daga appesa alla cintola. Ma del rimanente non è press' a poco lo stesso costume dell' Andreini? Anzi, vi è perfino una rassomiglianza fisica, nel lungo pizzo fluente e ne' baffi abbondanti, col ritratto del Tumermann. Chissà che il Callot non avesse proprio l' intenzione di raffigurare anche esso il celeberrimo Cap. Spavento!

(3) Vol. I tav. 12, e per l' illustrazione p. 354.

o piuttosto brache giungono appena fino alla coscia, mentre tutte le gambe rimangono scoperte e strette da lunghe calze, tenute ferme dalle giarrettiere presso il ginocchio.

Un nome molto caro al Capitano fu quello di MATAMOROS — uccisore di Mori, con etimologìa ed allusione evidente agli Spagnuoli — specialmente in Francia ov'è questo il suo appellativo più comune, cominciando dal protagonista dell'*Illusion Comique* di Corneille (1). Fra' comici militò ed ottenne fama sotto questo titolo il napoletano SILVIO FIORILLO, di cui non possono fissarsi con precisione i limiti d'età (2), segnalato agli storici se non come l'inventore, almeno come un degli iniziatori della maschera di Pulcinella. Ma egli dovè sempre recitare come Matamoros (3) e quivi acquistarsi la sua massima gloria, se si dee giudicare dall' entusiastica lode fattane da Pier Maria Cecchini, che « per « fare il Capitano spagnuolo non ha avuto chi lo avanzi « et forse pochi che lo agguaglino (4) ». Fu attore in varie compagnie (fra gli Accesi, gli Affezionati e i Risoluti), e di lui come scrittore basti quì nominare la commedia: *I tre Capitani vanagloriosi*, composta — dice il Prologo — « per vero specchio ed esempio di « alcuni bravi in credenza, che mai altro non fanno che « gonfiarsi e lodarsi e vanagloriarsi di quello che la « notte sognano e il giorno s' immaginano ». Vi si rappresenta un' azione molto intricata, piena di strava-

(1) Cfr. Fest. op. cit. p. 95 sgg.

(2) Nel 1584 era fra' conduttori di compagnia a Napoli, e l'ultima opera che si cita di lui (*La Lucilla Costante* etc.) uscì nel 1632: cfr. Rasi, vol. I, p. 921 sgg. Non può esser che lui il *Matamoros* della lettera di Tristano Martinelli (1612), riportata in Baschet op. cit. p. 225 (cfr. a p. 291).

(3) Croce, *Pulcinella* etc. p. 45.

(4) *Frutti delle mod. comm.* etc. p. 35.

ganti accidenti, ove stanno continuamente in scena i tre Capitani, Matamoros, Don Corta Rincones e Tempesta, de' quali i primi due parlano spagnuolo, l' ultimo in italiano.

Sul frontispizio di questa commedia (ediz. Napoli, Maccarano, 1621) vedesi il ritratto del Fiorillo che può credersi autentico perchè è, a distanza di tempo e in differente edizione, la riproduzione esatta del ritratto datone nell' egloga *la Ghirlanda* (1). Vi si presenta conforme al tipo di spagnuolo descritto dal Riccoboni: cappello piumato, veste larga e colletto insaldato, calzoni corti, la spada al fianco, e un par d' occhi e di baffi che fan paura a guardarli.

Accanto a Matamoros va nominato il suo emulo Fabrizio De Fornaris detto Cap. Coccodrillo (1560-1637) (2). Il De Fornaris, comico Confidente, pubblicò a Parigi nel 1585 l' *Angelica* ch' egli avea scritto desumendola da uno *scenario* regalatogli a Venezia da un gentiluomo napoletano (3). « Fu comico » come attesta il Bartoli, « di mirabile ingegno e pratico di « varie lingue: ei soleva recitare in ispagnuolo ». Il suo costume non si conosce, non potendosi al certo considerare come ritratto del *Cap. Coccodrillo* l' omonima caricatura Callottiana unita con *Cap. Esgangherato.*

Sempre a Parigi, mentre nel baraccone della piazza Dauphine s' illustrava, verso il 1622, col classico pseudomino di Rodomonte, il ciarlatano Mondor anch'egli,

---

(1) Napoli, Longo, 1608. È accompagnato da un *Retrato del Cap. Matamoros,* in ottave alternate spagnuole e italiane: cfr. Croce *I teatri di Napoli* (Napoli, Pierro, 1891), p. 66 sgg. Sul *Matamoros* che vedesi nel quadro de' *Buffoni francesi e italiani* cfr. Rasi loc. cit.

(2) Date offerte dal Sand (I, 195) e accettate fino a prova contraria anche dal Rasi vol. I. p. 742 sgg.

(3) Fr. Bartoli, op. cit. I, 230 sgg.

dicono, italiano d'origine, compagno ed associato dell'illustre Tabarin (1) — al teatro dell'Hôtel de Bourgogne recitava la compagnìa de' Fedeli, condotta da G. Batta. Andreini, figlio di Francesco, ove le parti del Cap. RINOCERONTE eran sostenute dal ferrarese GIROLAMO GARAVINI, di cui Franc. Bartoli: « Rappresentava egli in « teatro questo personaggio con armigero impeto, im« primendo timore, e inventando bravure oltre l'umano « credere troppo fantastiche e piene di iperboli » (2). Che anche a lui si riferissero le critiche del Cecchini più addietro ricordate? Morì nel 1624, e rimase famoso per la sua religiosità e devozione (alla sua morte gli fu trovato indosso un *asprissimo cilicio*), che porgeva a G. Batta Andreini un de' più validi argomenti per la sua tesi del *Teatro celeste* (3). Il Rasi ne ha ritrovato un ritratto di autenticità non dubbia nelle *Composizioni di rettorica* dell' Arlecchino Martinelli. La maschera è somigliantissima a quella di Silvio Fiorillo, così nella terribilità dell' atteggiamento come nei dettagli del costume.

Non molti anni dopo, nel 1639 secondo il Sand (4), giungeva a Parigi la compagnìa diretta da GIUSEPPE BIANCHI noto col nome di Cap. SPEZZAFERRO, ch' era ancora vivo nel 1682 (5). Fra' diversi aneddoti che si narrano di lui, mi piace ripetere il seguente, postumo, assai grazioso. Parlandosi della sua morte a Versailles, M*** medico pretendeva di somigliargli, ma il principe di*** l' assicurò del contrario « perchè » — argomen-

---

(1) Cfr. Sand I, 196 e la prefazione agli *Oeuvres de Tabarin* pubbl. da G. D' Harmonville (Paris, A. Delahays, 1858) p. VI.

(2) Op. cit. I, 252.

(3) Rasi, vol. I, p. 984 sgg.

(4) I, 197-200.

(5) Rasi I, 415 sgg.

tava — « Il Capitano non ha mai ucciso nessuno » (1). È il caso di ripetere che se non è vera, è ben trovata.

Due costumi di Spezzaferro rimangono in antiche incisioni della Nazionale di Parigi, riprodotte dal Rasi (2). La prima che reca il motto:

> Ce Capitan fait grand esclat
> Et sa valeur est si parfaite
> Q'il est des derniers au combat
> Et de premiers à la retraite

lo ritrae in giacca guarnita con ricche bottoniere a fiorami e co' guantoni da scherma: l' altra con la scritta:

> Spezzaferro est rude à l'espade
> Mais ce n'est qu'en rodomontade

ha il mantello e il colletto insaldato alla spagnuola.

Nella compagnia condotta dal Bianchi era il famosissimo Scaramuccia, al secolo Tiberio Fiorilli, napoletano n. nel 1608 e che nel 1692 recitava ancora a Parigi (3). Lo Scherillo gli assegna il posto d'onore nella sua lista di Capitani: ma, nonostantechè il Riccoboni, parlando della maschera di *Scaramuccia* (4), assicuri che in Italia essa venne ad identificarsi col *Capitano* (mentre in Francia « on le mit à toute sauce »), sembra più probabile che il Fiorilli dovesse mantenere un ruolo ben distinto da quello del Capitano, dal momento ch' egli trovavasi nella compagnia del Bianchi, Cap. Spezzaferro. Il suo stesso costume n' è testimonio: semplice assai e tutto in nero, collo spadino al fianco, ma anche, a tracolla, la chitarra che ne ri-

---

(1) Lo citano il Sand e il Rasi, dal *Livre sans nom* p. 272.

(2) Loc. cit. È del tutto fantastico il ritratto del Sand vol. I, tav. 13.

(3) Rasi I, 888-912.

(4) Op. cit. II, p. 315.

vela senz' altro la patria, Napoli, la terra prediletta dei canti e della musica (1).

Del resto, anche altre maschere di provenienza meridionale, senza esser precisamente Capitani, si possono più o meno facilmente ricondurre al nostro tipo. Ciò dicasi, a mo' d'esempio, del COVIELLO (2), *primo Zanni* che sovente la fa da spaccone; onde il detto popolare: « È un Coviello », per designare un bravaccio. Il suo carattere non fu mai ben determinato; ma ancora al principio del secolo presente esso appariva talvolta nel teatro di marionette, con una parte simile a quella dell'antico *miles*. Il suo costume allora, diverso dal primitivo, divenne adattato al suo nuovo atteggiamento, come descrive il Sand (3).

Ma, tornando a' veri e proprî Capitani, delle compagnie che non passarono in Francia, mancando le preziose fonti francesi, poco o niente si ricava sparpagliatamente negli archivî italiani, e si può far solo qualche nome. Il Rasi ne ha tirato fuori qualcuno di nuovo: DIEGO ANCATONI (SANGRE Y FUEGO), spagnuolo, verso il 1658 (4); FRANC. ANTONAZZONI, che fece sol da vecchio le parti di *Capitano*, prima era *secondo innamorato*, col nome di *Ortensio*, fra' Gelosi eppoi fra' Confidenti (5); FEDERICO BERETTA, verso il 1675 (6); GIUS. ANT. FIALA, napoletano, comico di S. A. il Duca di Modena, fiorito nella seconda metà del sec. XVII°, col titolo di Cap. SBRANALEONI (7); etc. E il vecchio

---

(1) Cfr. Riccoboni op. cit. II fig. 11. Sand vol. II, tav. 43, e per la illustrazione p. 371, Rasi vol. I, p. 889 e 901.

(2) Sand II, 287-290. Perrucci *Arte rappr.* p. 283.

(3) Di altre maschere regionali della famiglia del Capitano, è discorso, come appendice, nel cap. VIII.

(4) Rasi I, 39.

(5) Rasi I. 169.

(6) Rasi I, 354.

(7) Rasi I, 876.

Bartoli ne aveva già segnalati altri due: Franc. Manzani, ossia Cap. Terremoto ch' egli pone intorno al 1655 (1), e il Cap. Spacca, Nicola Boniti, napoletano, che sarebbe morto nel 1750 (2), ultimo nella serie di cui rimanga memoria.

Serie non tanto numerosa quanto gli epiteti de' Capitani che ricorrono nelle commedie, ma pur sempre assai svariata e ricca di figure caratteristiche, che dovevan servire di modello a Teofilo Gautier per il suo celebre *Capitaine Fracasse.*

Quivi la vita de' comici divien romanzo (3), ove il nome e l'ufficio di Capitano, in sostituzione del morto Matamoros della compagnìa, viene assunto dal giovane barone di Sigognac, un nobile Guascone rovinato, cui i begli occhi dell' *ingenua* Isabella avevano persuaso ad abbandonar la quiete miserabile del suo diroccato castello per seguire l'avventuroso pellegrinaggio di quegli zingari dell'Arte.

So bene che qui siamo in pieno romanzo; pure gli avvertimenti che l'autore fa per bocca del vecchio Bellambre dare al.... troppo focoso Capitano, mi sembran quasi una voce del passato che insegna, la storia del teatro alla mano, ciò che fu o che dovè essere quell' infelice vittima delle proprie illusioni.

« Fracasse.... voudrait bien être brave; il aime le « courage, les vaillants lui plaisent, et il s'indigne lui-« même d'être si poltron. Loin du danger il ne rève « qu'exploits heroïques, entreprises surhumaines et gi-« gantesques; mais, quand vient le péril, son imagi-« nation trop vive lui représente la douleur des bles-

(1) Bartoli op. cit. II, 19.

(2) Bartoli op. cit. I, 128.

(3) Ricordiamo ch' essa aveva già dato luogo al *Roman comique* di Paolo Scarron.

« sures, le visage camard de la mort, et le coeur lui « manque : il se rebiffe d'abord à l'idée de se laisser « battre, et la rage lui enfielle l'estomac, mais le pre- « mier coup abat sa résolution » (1).

Il Capitano Spacca era morto alla metà del sec. XVIII e poco tempo dopo Francesco Bartoli, che scriveva intorno al 1780, parlava del nostro personaggio come di un tipo ormai decrepito e « andato fra' comici in disuso » (2). I tempi infatti erano ormai cambiati, la Commedia dell'Arte esalava allora gli ultimi aneliti, e con essa veniva naturalmente ad estinguersi, insieme colle altre maschere, anche questa che ivi avea trovato la sua massima espansione e il suo maggior lustro (3).

Il Goldoni stesso, che pur tanto doveva alla Commedia dell'Arte, nella sua immensa produzione non ha mai tentato il carattere del Capitano con intendimenti serî. Troviamo, è vero, nell'*Amante Militare* (4) un tenente Don Garzìa, soldataccio pieno di fumo e di chiodi, gran giuocatore, burbanzoso chiacchierone, ganimede sprezzante che rifiuta i vezzi della sua ridicola innamorata Beatrice, cui egli avea promesso di sposare. Qui sono dunque rovesciate le parti: dal sospi-

---

(1) Gautier op. cit. Vol. I, p. 269.

(2) Op. cit. I, 213. Ma il principio della sua decadenza risale più addietro, stando al Quadrio che, verso il 1740, protestava : « Quanti abbiamo ascoltato volerlo nelle odierne commedie rifare.... *non gradiscono* « *al popolo* perchè danno realmente in scioccherie e in freddure ». Op. cit. III part. II, p. 219).

(3) Ma nel sec. XVIII il millantatore trova ancora una certa fortuna nella Opera buffa napoletana, figlia della Commedia dell'Arte. fin dal primo inizio di questa forma teatrale, quale può dirsi l'*Anfiparnaso* del Vecchi. Il *Cap. Cardone* ebbe quivi una quantità ragguardevole di discendenti, per cui cfr. M. Scherillo *St. letter. dell'Opera buffa napol.* Napoli, Tip. e Ster. R. Univ., 1883, p. 47-48, 55, 62 etc.

(4) Collez. Completa delle Commedie del Sign. Carlo Goldoni, Avvocato Veneziano (Piacenza, Majno, 1830) Tom. XXVI.

rante burlato della Commedia dell'Arte, egli si trasforma in conquistatore arrogante, quantunque verosimilmente la sua conquista non sia gran fatto invidiabile. Eppoi Don Garzia è, in fin de' conti, un valoroso: terribile a parole, ne' fatti non si disdice. Del resto egli è creatura dell'ambiente in cui lo ha posto l'immortal Veneziano: un accampamento militare, in tempo di guerra. Le brusche maniere e un tal quale spirito fanfarone divengono in certe contingenze quasi natural necessità.

Infine non possiamo ricercar nel Goldoni altri rappresentanti del *fu* Capitano, i cui be' tempi son finiti per davvero in questo sec. XIX, dove le vanterie sembran divenute.... un anacronismo. Colle nostre tendenze scettiche ed incredule si segue troppo il sistema di San Tommaso perchè la pianta del *trasonismo* — per rievocare una frase cara a' cinquecentisti — possa fra noi attecchire con successo.

Non già che il mal seme ne sia del tutto disperso: la natura umana non si rifà, e l'ambiente militare, in special modo, troppo bene si presta a un certo grado di ostentazione, di vanità e, spesso, a un tantino di ciarlataneria. Di guisa che, se i moderni fanfaroni dell'esercito (ma i campioni non ne mancano, in verità, in ogni classe sociale!), più miti e meno cruenti dei loro avi, non enumeran più le battaglie piramidali e le stragi favolose, non sanno tuttavia rinunciare a *darsi delle arie*, facendo bella mostra delle loro virtù, dei loro meriti e, soprattutto, *more solito*, delle loro interminabili fortune amorose.

Ma queste son debolezze su cui il teatro degna appena gettare uno sguardo, di tanto in tanto, sorridendo. Qualche volta l'antichissima caricatura rifà capolino su' teatri di marionette o, magari, nelle *farse* e

nelle *pochades*, sotto le spoglie ammodernate dell'ufficialetto frivolo e galante — basti ricordare il tenentino della *Guerra in tempo di pace* del Moser e, fra le più recenti, anche uno Spagnuolo, il generale Yrrigua, nella *Zampa legata (Fil à la patte)!* Ma il nostro gusto artistico è troppo fine ed educato per dilettarsi di siffatte scimunitaggini; lo spirito di analisi e di critica che informa ogni manifestazione intellettuale odierna, tutte insomma le esigenze del teatro colto contemporaneo richiedono qualchecosa di più e di meglio che lo spettacolo vuoto ed ingenuo di un insipido spacciator di frottole che pensa di gabbare gli altri ed è gabbato, che si crede e vuol farsi credere un gigante, ed è un nano. D'altronde, noi ci siamo fortunatamente abituati a riguardar la classe militare con occhio alquanto più benigno.

Giacchè, è superfluo ormai ricordarlo, la presenza del millantatore in una data letteratura ha sempre o quasi sempre assunto un aperto carattere di reazione contro certe condizioni o costumi speciali di un'epoca determinata, o di rappresaglia politica. L'antica Grecia e l' Italia del '500 drizzavano il pungolo contro il mercenario, il soldato raccogliticcio e di ventura: fra noi poi vi si era aggiunto un nuovo elemento, la satira dello straniero invasore. Anche altrove era accaduto qualchecosa di simile. In Germania, la terribile guerra dei Trent'Anni, in cui campeggiò la tragica figura del Wallenstein e il profilo eroico di Gustavo Adolfo, produceva, simbolo sarcastico dettato da odî di parte, l'*Horribilicribrifax* del Griphius (1); e Shakespeare nella

---

(1) Cfr. Reinhardstoettner op. cit. p. 643, e il lungo articolo del Dr. Aly, *Der Soldat im Spiegel der Komödie,* in *Preussich. Jahrbb.* LXXIX (1895) p. 478.

immortal creazione di *Falstaff*, con quella degna corona di satelliti, *Pistol*, *Poins*, *Bardolph* e *Nyms*, intendeva ritrarre in forma drammatica la profonda corruzione ond'era stato circondato, in seno alla Corte inglese, il giovane Enrico V (1). Non ci fu altro che la Francia ove la ricomparsa del soldato fanfarone nel teatro del sec. XVI e XVII, indipendente dalle *farse* medioevali, non ebbe diretta corrispondenza nelle ragioni storiche e sociali, e dove il *Cap. Matamoros* fu un plagio dovuto all' influenza classico-italiana. Tuttavia anche là il marcio esisteva, non tanto nella milizia quanto in altra e più elevata classe sociale; sicchè l'immaginario *Matamoros* di Corneille non ebbe gran pena a trasformarsi nell'autentico *Marquis* di Molière (2).

Indice infausto d'immoralità e di corruzione, talora di servitù, testimonio inevitabile di abbassamento, di decadenza della dignità personale e delle virtù civili di un popolo, non è dunque gran fatto da rimpiangere se il *Capitano* ormai è un'ombra del passato. La moderna civiltà considera infatti il soldato non come un ignobile strumento di tirannide e di prepotenze individuali, bensì come un coefficiente necessario e rispettato della grandezza e della prosperità di un paese. La milizia, divenuta stabile e nazionale, non è più che una grande ed unica corporazione, non già a' servigi da questo o quel Signore, ma libero e fido sostegno alla sicurezza e agl'interessi dello Stato, nella quale tutti i membri si senton fratelli innanzi alla ferrea regola di una comune disciplina, e in cui i cittadini di uno stesso sangue e della stessa terra si uniscono a combattere

---

(1) Cfr. Reinhardstoettner op. cit. p. 671. Sul *miles* in Inghilterra, v. Herm. Graf. *Der miles gloriosus im englischen Drama.* Dissert. Rostock. s. a. (1891).

(2) Cfr. Fest. op. cit. p. 72, 102 sgg., 116 sgg.

in nome del dovere e dell'ideale patriottico. Parole e concetti ignoti nonchè calpestati e derisi ne' tempi che generarono lo spettro sinistro del *Capitano*!

La rivendicazione dell'onor militare rigenerato non poteva mancare anche sul teatro, e i Tedeschi ne fanno iniziatore il loro illustre Lessing colla *Minna von Barnhelm* (1). Poco appresso Napoleone il Grande riempiva il mondo attonito colla meravigliosa leggenda de' suoi fasti, e la letteratura romantica creava il tipo del *veterano*, gloriosa reliquia dell' esercito imperiale, che con voce stanca e affievolita intesse a' figli ed ai nepoti l' epico racconto di quelle lotte da giganti. Ed egli narrava soltanto la verità, non sentiva il bisogno di mendicar menzogne o sfoderar millanti! Che dire infine del soldato del Risorgimento italiano? Il teatro non ne ha mai raccolto di proposito la figura, forse perchè essa sta meglio alla semplice grandiosità della storia che a' meschini artificî della scena; ma la memoria n' è cara e venerata, e a nessuno verrebbe mai l' idea di confonder la giusta e quasi innata baldanza del valoroso col turgido vaniloquio di un *miles gloriosus*.

(1) Cfr. Aly art. cit. p. 480 sgg.

VIII.

Giangurgolo — il Guappo — Rogantino.

Le popolazioni meridionali per la natura loro stessa focosa e proclive all'esagerazione ed a' voli della fantasìa, han sempre dato un ottimo contingente alla storia del nostro millantatore; e fra esse più spiccatamente che altrove assunsero questo carattere maschere puramente regionali, di cui maggiore importanza hanno il *Giangurgolo* calabrese, il *Guappo* napoletano, e il romano *Rogantino.*

Badiamo bene che, se questi sono i tipi che nella loro intima essenza ripigliano la natura del *miles gloriosus*, noi potremmo bensì quasi in tutte le maschere cogliere un momento della loro vita in cui esse presentano in via accidentale una certa tendenza alla vanterìa, ch'è pur sempre la risorsa dei deboli e degli sciocchi. Un esempio caratteristico se n'è già visto nel *Coviello.* Ma è naturale che noi non dobbiamo fermarci su ciascuna solo perchè in parte abbia cercato di muovere il riso, mostrandosi fino a un certo punto intinta di quel vizio che il Capitano aveva incarnato.

Sia dunque sufficiente un cenno finale su queste tre personificazioni, intese respettivamente a rappresentare in forma caratteristica i tratti più salienti della fisionomìa di un popolo. È un fenomeno strano questa moltiplicità di maschere locali in Italia, ciò che faceva esclamare al francese Federico Mercey:

« Cosa singolare e degna di nota! l' Italia è forse
« il solo paese dell' Europa dove ciascuna provincia ha
« il suo tipo comico, personificazione de' lati ridicoli
« di un popolo e di certe abitudini morali, e dove que-
« sto tipo si è religiosamente conservato. Lo studio di
« questi tipi non è dunque senza interesse; esso ci
« mostra il carattere di ciascuna popolazione italiana
« sotto aspetti impreveduti, aiuta la conoscenza della
« lingua e delle abitudini nazionali e, mettendoci in
« grado di paragonarne i costumi d' ieri con quelli
« d' oggi, completa la storia del popolo » (1).

Cominciamo da GIANGURGOLO, senza sofisticare un' altra volta sulla etimologia di questo nome, che risulta chiara da *Giovan-Gurgolo*, cioè Giovanni il Goloso, mentre il ricordo che il Rasi fa di un Zan Gurgola (2) mi sembra portare press' a poco alle medesime conclusioni.

Narra una tradizione che questa maschera avrebbe un' origine storica. Occupata la Sicilia da Vittorio Amedeo di Savoia in seguito alle convenzioni del trattato di Utrecht, alcuni gentiluomini siciliani che preferivan l'esilio al nuovo dominatore, passarono lo Stretto, sbarcando a Reggio (3). Ma lo Spagnolismo, di cui questi

(1) Cfr. gli studî di F. Mercey sul *Théâtre en Italie* in *Revue des Deux Mondes*, 1840 (15 marzo, I *Stenterello;* 15 aprile, II *Meo Patacca et Cassandrino;* 1 giugno, III *Scaramouche et Pulcinella;* 1° settembre, IV *Les quatre masques de la Comédie italienne*) II, p. 196 sg.

(2) Rasi, op. cit. Vol. I 79-81.

(3) Cfr. Gius. Petrai, *Maschere e burattini* (Roma, Perino, 1885), pag. 34-36. Tale notizia, di cui non vorremmo respingere assolutamente l' attendibilità, va tuttavia messa per lo meno in dubbio, dal momento che il diligente storico di Reggio, Domenico Spanò-Bolani (*Storia di Reggio di Calabria*, Napoli, Stamp. e Cartiera del Fibreno, 1857), discorrendo dell' occupazione della Sicilia per parte del principe Sabaudo (Vol. II, Cap. II, § 3), non fa cenno di questo sbarco.

fuorusciti, in virtù della secolare soggezione al re Cattolico, erano imbevuti, avrebbe dato nel naso a' buoni Calabresi, che li avrebber messi in caricatura, appunto col Giangurgolo.

Ma, comecchè a prim' aspetto la cosa possa giudicarsi assai probabile, non sembra degna di fede una tale derivazione.

Anche senza tener conto del modo ond' esso si presenta, che fa dire allo Scherillo esser Giangurgolo « piuttosto un *mafiuso* che una caricatura de' rodomonti spagnoli » (1), è poco probabile che da' Calabresi s' impersonasse in un concittadino la satira che si voleva lanciar contro agli stranieri, siciliani o spagnuoli ch' essi fossero (2).

A questa ragione, diciamo così, di sentimento, si aggiungono anche ragioni cronologiche. Il personaggio del Calabrese compare infatti già nel secolo XVII, mentre il trattato di Utrecht fu stipulato nel 1713; e a provarlo basterebbe la citazione del Rasi stesso. La commedia del dott. Pietro Piperno: *Disperarsi per la speranza,* ovvero *la perfida Fida,* in cui ha parte un Morello Calabrese, ch' è evidentemente la stessa cosa del Giangurgolo, porta la data: Napoli, Mollo, 1688. Inoltre, trovasi un Calabrese in una commedia rappresentata nel 1655, e in un' altra che il Croce crede

---

(1) Op. cit. p. 108 n. 2.

(2) Piuttosto sarebbe lecito supporre, data un' origine calabrese della maschera, che essa fosse la caricatura di Calabresi, divenuti forse ridicoli imitatori de' già ridicoli cavalieri siciliani spagnoleggianti. Questo spiegherebbe, pur senza accettare la tradizione, il perchè Giangurgolo ami tanto dirsi Principe Siciliano. Alcuni Calabresi — lo noto per incidenza — da me interpellati mi han dichiarato non serbarsi notizia in Calabria di Giangurgolo, che adesso è affatto scomparso; ma che al contrario anche oggidì esiste nei loro teatri di marionette un Peppininu Tataranciu, di provenienza sicula, con tendenze spiccate alla guapperìa.

del principio del '600 ecc. ecc. (1). Voglio credere che il nome Giangurgolo sia apparso più tardi; ma il nome solo non può esser guida sicura per rintracciare l'origine di una maschera, mentre tutto induce a credere, come accenna il Rasi (2) e conferma il Croce (3), che Giangurgolo sia soltanto una delle forme che assunse la maschera del Calabrese, di cui sono abbastanza noti lo *Studente* e l'*Abate* (4).

Ora, da una parte noi vediamo che mancano affatto al nostro studio dati genuini Calabresi, perchè il teatro in quella regione non ha avuto un maturo svolgimento; e, seppure il Lumini ha potuto pubblicare una raccolta di farse Calabre (5), non potremmo dicerto in questa raccolta cercare elementi utili alla conoscenza

---

(1) Cfr. B. Croce, *Teatri di Napoli ecc.*, p. 32 n., p. 151, ecc. ecc. Non stiamo a citare il Sand che, arbitrariamente come di consueto, appone la data 1625 alla sua figura di Giangurgolo (op. cit. Vol. I, tav. 14ª).

(2) Loc. cit., « ..... il Calabrese, di cui Giangurgolo non era che un lato ».

(3) *Pulcinella e il person. del Napol. ecc.*, p. 102.

(4) Tolgo alcune notizie dalla *Cronaca del teatro di S. Carlino* di S. Di Giacomo (2ª ediz., Tronci-Vecchi, 1895. La 1ª ediz., splendidamente illustrata, è di Napoli, S. Di Giacomo, ed., 1891. Per la recensione v. Giorn. St. XIX (1892), 111). Verso la metà del '700 è ricordato un Francesco Bauci, che nelle commedie a soggetto recitate al teatrino di Corte napoletano faceva le parti di *Abate bitontese* (p. 87),: poco innanzi dal Liveri era stata composta una commedia dal titolo: *L'Abate* (p. 84), come pure fra le opere di un Pasquale Starace è ricordato un *Abate burlato* (p. 208). Intorno al personaggio dell'Abate stesso cfr. op. cit. p. 46-53, ove si cita la spiegazione data dal Galiani nel suo Vocabolario della voce dialettale *Pacche secche,* divenuta parola d'ingiuria a dinotare un Abate o uno Studente, povero e mal vestito, calabrese s'intende. I due tipi dunque dell'Abate e dello Studente si confondevano in uno: tipo dell'Abate calabrese fu *Giancola,* che divenne poi pseudonimo del famoso Pulcinella, Vincenzo Maccarano (1720-1809) per cui cfr. op. cit., *passim.* Vedi pure Croce, *Teatri ecc.*, p. 775. Sullo *Studente calabrese* v. Croce *Pulcinella etc.*, p. 103 sg.

(5) *Le farse di Carnevale in Calabria e in Sicilia* di Apollo Lumini (Nicastro, Nicotera, 1888). Vedi pure gli *Studî Calabresi* dello stesso (Cosenza, Aprea, 1890).

della nostra maschera. D' altra parte la figura del Calabrese ne'suoi molteplici aspetti spicca di sovente nelle infinite produzioni del teatro dialettale Napoletano. Che possiamo dunque inferir da ciò? La più naturale delle illazioni, che, cioè, Giangurgolo e gli altri tipi suoi compaesani non siano altro che una invenzione di comici Napoletani, da cui è noto in che conto fossero tenuti que' provinciali.

Giacchè ai colti cittadini della bella Partenope dovevano necessariamente sembrar degni di tutto il disprezzo que' figli della rozza Calabria, posta là nell' estremo lembo meridionale d' Italia, ove la civiltà ha sempre, effettivamente, progredito in modo assai lento. Ed è proverbiale la fama de' Calabresi: ignoranti e presuntuosi al tempo stesso, dissoluti, semi-barbari, pezzenti (1). Tal' è la figura poco lusinghiera del Calabrese quale si delinea agli occhi del popolo che sempre primeggiò nella parte inferiore della penisola: Giangurgolo è appunto un' emanazione di questo sentimento.

Le sue caratteristiche sono anzitutto la voracità e la ghiottonerìa. Fino a che punto si volesse qui riprodurre il tipo del Calabrese spagnoleggiante, non saprei: certo è che più facilmente il pensiero si riporta al vecchio *Manducus* delle Atellane, il ghiottone, la cui fama è in confuso pervenuta fino a noi insieme cogli altri nomi più celebrati di quelle antichissime maschere popolari latine.

Nello stesso tempo, egli è un poltrone, appassionato per le donne, di cui però ha paura, temendo sempre d' incontrare un uomo sotto le loro sottane: vigliacco che se la ripiglia co' più deboli, ma fugge da-

---

(1) Cfr. Croce *Pulcinella ecc.*, loc. cit.

vanti a un ragazzo che grida: insomma, conclude il Sand (1), « un misto di Gargantua, di Matamoros e di Pierrot ».

Scarso è il numero di documenti ove resta il nome di Giangurgolo, di cui non è possibile fissare la prima apparizione e che non dev' essere durato a lungo sulle scene. Ma ne' documenti rimasti è notevole ch' egli muta continuamente di fisionomìa, variandosi ad arbitrio il suo stato e la sua professione. Lo ritroviamo in due degli *Scenarî* pubblicati dal Bartoli.

Ne' *Quattro Pazzi* « opera tragica » (2), Giangurgolo è uomo di Corte a' servigî del Principe di Nettuno. Innamorato di Lucinda e perciò rivale del Capitano di Corte (che non è però un *miles gloriosus*), concerta insieme con Cola uno strattagemma per rovinare il suo avversario nella grazia del Principe, e a quest' uopo si travestono. Ma il loro trucco è scoperto per opera di Scappino; sicchè i due sono smascherati e acchiappati dagli sbirri (Atto I). Il Principe gli perdona, protestando Giangurgolo ch' è l' amore che lo ha acciecato (Atto II); e il nostro dabben uomo finisce col cedere ogni pretensione su Lucinda al Capitano (Atto III).

Al contrario, ne' *Tappeti* ovvero *Colafronio Geloso* (3), Giangurgolo ha una parte assai importante, ma egli si trasforma alquanto dal tipo precedente: è divenuto un oste furbo e compiacente, che si presta a secondare gli amori un po' per timore, molto per astuzia. Abilissimo ne' ripieghi, trova varie « invenzioni »: dei tappeti (I. 4), della notte (II. 6), degli spiriti (II. 9) e

---

(1) Op. cit. I, 201 sg.
(2) Ad. Bartoli, op. cit. p. 203.
(3) Op. cit. p. 277.

del Negromante (III. 1), ossia ingegnosi espedienti per trar d'impaccio nelle varie contingenze gl' innamorati che in lui si affidano. È vero che egli apparisce il solito coniglio, che paventa continuamente di tutto e di tutti, ma riesce pien di brio colla sagacità delle sue « invenzioni » (1).

Un campo molto poco esplorato, ove sembra che si svolgessero di sovente le avventure del nostro Calabrese, son le Farse Cavaiuole, intorno a cui fin adesso l'unico studio abbastanza notevole è quello del Torraca (2). Questi cita fra le altre la *Scola Cavaiuola* di Giovanni d'Antonio detto il Partenopèo (3), della quale già aveva fatto cenno il Palermo là dov'egli, discorrendo di un codice di componimenti in dialetto napoletano di Pietro Antonio Caracciolo detto Epicuro, si prova a dimostrare la nessuna attinenza delle *Cavaiuole* stesse colle Atellane e gli Exodia del teatro popolare latino (4).

Si tratta di un povero maestro disperato per la furfanteria de' suoi scolari: una specie della *Class di Asen!* Come si capisce, nessuno sa la lezione, e i colpevoli, per non esser puniti, regalano al ghiotto maestro la loro merenda. Fra essi è anche il Calabrese Giancurzolo (notiamo la stroppiatura del nome) che gli

---

(1) Il Croce (*Pulcin.* etc. p. 103) ne segnala l'esistenza anche negli *Scenarî* del Conte di Casamarciano; cfr. Giorn. Stor. XXIX (1897) pagg. 211-214.

(2) Franc. Torraca. *Studî di storia letteraria Napoletana.* (Livorno, Vigo, 1884) p. 102.

(3) Di lui e delle sue opere dà un cenno Pietro Martorana nelle *Notizie biografiche degli scrittori del dialetto Napoletano.* (Napoli, Chiurazzi, 1874) p. 13-15 che lo dice vissuto verso il 1720. Il Torraca cita l'Ediz. completa delle *Opere di Giovanni d' Antonio.* (Napoli, G. M. Porcellis, 1788).

(4) Fr. Palermo. *I mss. Palatini* etc. Vol. II, p. 590 sgg. Anche lo Scherillo ne dà un largo sunto, op. cit. p. 23.

dà « sta cepudda con stu trunzu (1) ». Non posso seguire, mancandomi il testo completo della farsa, lo svolgimento di questa sequela di corbellerie e di scene ridicole; ma è facile immaginarci come vi si delinea la figura del nostro personaggio, che qui dunque ha di nuovo mutato condizione, trasformandosi in studente (2).

È deplorevole che la deficienza di documenti ci vieti di conoscere tutte le sue successive metamorfosi nel teatro Napoletano, perchè ciò darebbe forse luogo a uno studio curioso ed interessante. Non possiamo aggiungere altro che una testimonianza del Perrucci che c' informa come talvolta Giangurgolo passasse anche alla parte del padre (3).

Quanto al costume del Calabrese, non abbiamo altra fonte che il Riccoboni. Questi ce ne dà una figura (4), da cui probabilmente trasse l' ispirazione della sua il Sand. È riconoscibile all'enorme naso di cartone, un naso che sembra fatto apposta per fiutar l' odor delle vivande a lui predilette. Un alto cappellone simile a quel di Pulcinella, abito analogo a quello de' Capitani spagnuoli, compiono la caricatura, munita, al solito, di una spada che non serve se non a. . . impacciargli la fuga, qualche volta (5).

---

(1) Questa cipolla con questo torso.

(2) Ma lo scolaretto della Farsa Cavaiuola è differente dal tipo dello *Studente calabrese*.

(3) *Arte rappr.* parte I, p. 278.

(4) Op. cit. vol. II, fig. XII e, per la breve illustrazione, p. 315.

(5) Questa foggia spagnoleggiante del suo costume non può per altro infirmare la sua origine affatto napoletana, perchè la testimonianza del vestito conta poco, ed è anzi naturale che nell' effigiare un millantatore si ritornasse sempre col pensiero agli Spagnuoli. Eppoi resta sempre plausibile l' ipotesi ammessa che la satira si rivolgesse veramente a Calabresi scimmiottanti i Siciliani, che alla lor volta avevano per figurini gli Spagnuoli.

Molti si affrettano a ripetere la grande notizia che la riproduzione ficoroniana di un mimo antico inciso su onice, ricorda molto da vicino la figura del moderno Giangurgolo, col suo naso spropositato, la faccia sbarbata tinta di cinabro, e l'andatura bellicosa (1). Lascio considerare l'importanza di questa scoperta! Speriamo non ci sia più alcuno che voglia giovarsene per rivendicare la nascita del Calabrese a quelle Atellane famose che s'invocano sempre quando non si sa più che cosa inventare.

La maschera del Calabrese fu qualchecosa di differente dal tipo tradizionale del Capitano, ed è oggi del tutto scomparsa; tutto l'aspetto invece del vecchio *miles* conservò e conserva ancora il famigerato *guappo*.

Il Guappo o Vappo (2), delle cui gesta teatro prediletto fu il San Carlino di Napoli testè demolito, e che ancora fa ridere di sè i frequentatori di certi spettacoli di marionette, è un personaggio essenzialmente paesano, e come tale deve riconnettersi non tanto allo Spagnuolo quanto a quell'altra macchietta ben nota alla letteratura partenopèa col nome appunto di *Napoletano.*

La storia del *Napoletano in commedia* è ormai esaurita dal competente studio del Croce, che lo definisce in linea generale come « un personaggio che « parlava un grossolano dialetto e diceva goffaggini e « insulsaggini, e ora si presentava come un gentiluomo « *di seggio,* più frequentemente si confondeva col ca- « pitano vanaglorioso, talvolta appariva anche in altri

(1) Ficoroni, op. cit. tav. VII, fig. 9 a p. 46.

(2) Dallo spagnuolo *guapo* = elegante, coraggioso, seducente e simili.

« mestieri, scrivano della Vicaria, servitore, perfino « ruffiáno » (1).

Ma, se il *Napoletano* introduceva i suoi lazzi e il suo gergo nella commedia erudita del '500, la letteratura dialettale propriamente detta gli pose accanto un fratello gemello nel *Guappo*, anch'esso di origine abbastanza remota.

Giacchè, all'infuori della canzoncina popolare che chiama *guappo* Masaniello, questo nome spunta già per tempo nei poemetti in vernacolo, su' primi del '600. Basti ricordare il celebre *Micco Passaro innamorato*, l'eroe eponimo della nota operetta di Giulio Cesare Cortese (2), e alcune egloghe del Basile, di cui subito la prima s'intitola *Clio overo li Smargiasse* (3).

Più tardi, verso il 1720, un nuovo poema raccontava le gesta di un altro bravaccio dello stesso genere di Micco Passaro. È di Giovanni d'Antonio, l'autore della Farsa Cavaiuola già citata, che divise il suo *Mandracchio* in quattro poemetti di cinque canti ognuno: anzi nella seconda e terza parte Mandracchio ha molte avventure in compagnìa di Micco Passaro stesso (4). E nella *Scola Curialesca 'ncantata* del medesimo d'Antonio comparisce fra gli altri « Tartaglia figlio di Spaccamonte guappo », che mostra come questi facesse già capolino anche sul teatro.

Ma sulla scena veramente il *guappo* è venuto in onore solo nel secolo presente, ov'esso si è costituito

---

(1) *Pulc. e il person. del Napol.* p. 94.

(2) Napoli, Maccarano, 1624, Cfr. Scherillo op. cit. p. 109, che altrove ricorda anche un sonetto dello Sgruttendio alla *spada di Scatozza* (p. 18).

(3) *Le Muse Napolitane.* Egloghe di Gian Alessio Abbattutis (Napoli, Maccarano, 1625).

(4) I titoli dei quattro poemetti sono: *Mandracchio innamorato — Mandracchio asiliato — Mandracchio repatriato* e *Mandracchio alletterato.* Cfr. l'edizione delle *Opere di G. d'Ant.* già citata.

prosecutore della classica figura del Capitano ormai scomparsa. Ed esso, come già il *guappo* de' poemetti vernacoli, fu trapiantato sul teatro dalla vita comune. Intorno alla sua personalità ecco che cosa dice, nella sua prosa vivace, il Del Balzo, moderno illustratore di Napoli:

« Il *guappo* è l'uomo di coraggio, il protettore « di chi ricorre a lui, porta il cappello a staio bianco, « la giacca di velluto nero, il panciotto a scacchi at- « traversato da un *laccio* d'oro massiccio, che gli scende « a due o tre giri dal collo, le dita cariche di anelli, i « calzoni a gambe, ma larghi sulle scarpe, e la *canna* « *i zucchero* che gira intorno con la forza e l'abilità « di un capo tamburo. Il *guappo* non è il camorrista, « non esige il diritto di camorra sul diritto altrui, egli « si contenta soltanto d'imporre la sua volontà, quando « egli parla tutti debbono tacere e ascoltare la sua « *pirola*, che dev'esser legge. La sua *ronna* dev'es- « sere inviolabile. Il *guappo* fra il popolino è la cari- « catura del cavaliere del medio evo. Il *guappo* di « San Carlino è la caricatura della caricatura. Quando « la sua *pirola* non è rispettata, egli si slancia sul « ribelle, e, facendosi tenere, a tempo, per le braccia « dai suoi amici, grida: *teniteme ca se no l' accido.* « Se l'avversario caccia il coltello, egli, allora, sorride « e dice che ha scherzato e che l' *uommeni* sono tutti « amici. » (1).

Tale il costume, il portamento, la natura dello smargiasso di Basso Porto, del quale ognuno che ab-

---

(1) Carlo Del Balzo, *Napoli e i Napoletani* Milano, Treves, 1885 p. 114. Non tengo conto di ciò che dice del *Vappo* il Sand (I, 202), perchè senza importanza. Il S. stesso ricorda in altro punto (I, 198) il napoletano Sitonno (*Zutunno*), una specie di birichino e parente stretto del Guappo; del qual nome un primo accenno pretende ritrovare nella P*iovana* del Ruzzante (1530).

bia visitato anche un poco i quartieri popolari di Napoli, ha certamente veduto qualche campione. A che prò seguirlo ne' suoi comici lazzi attraverso il teatro del secolo nostro? Già abbastanza ne abbiamo vedute e sentite delle bravate, ed ormai non c' insegnerebbe più nulla di nuovo intorno al nostro uomo lo spoglio di tutte quelle innumerevoli produzioni colle quali una serie di belli e bizzarri ingegni, da Filippo Cammarano a Pasquale Altavilla, da Orazio Schiano ad Antonio Petito, impresarî, attori e autori al tempo stesso, han deliziato le miriadi di spettatori, che successivamente occuparono gli scanni del San Carlino.

I più celebri *guappi* del popolarissimo teatro furono Raffaele Santelìa e Raffaele di Napoli.

Il primo (1787-1854), che fu anche autore di piacevoli commedie in dialetto, era fra' principali attori della compagnìa comica di San Carlino, che fin dal 1835 era costituita in un assetto molto completo (1). Di esso apprendo dal Di Giacomo un particolare curioso. « Vestiva da Rugantino: calzoni corti neri, giam- « berga rossa, spadino, cappello immenso, a tricorno. » E a lui, *guappo* plebeo, contrapponevasi il *guappo* in guanti e soprabito, che parlava in lingua a spropositi, ossia Giovanni De Lillis, morto nel 1856 (2).

Ma la palma delle glorie guappistiche fu conseguita da Raffaele Di Napoli. Questi, lasciata la primitiva professione di sarto, cominciò ad essere scritturato nel Teatro Sebeto come comparsa, poi come *guappo*: nel 1853 fu chiamato a sostenere questo carattere nella Compagnìa del San Carlino, in sostituzione del Santelìa, e vi raggiunse una fama invidiabile (3). Bisogna

---

(1) S. Di Giacomo, op. cit. p. 440 e *passim*.

(2) *Ibidem*, p. 456.

(3) *Ibid.* p. 486, 534 e *passim*.

domandarlo ai buoni napoletani che lo udirono: bei tempi quelli, allorquando con Pasquale Altavilla Don Pancrazio e col Pulcinella Antonio Petito l'esilarantissimo *guappo* teneva ancor alte le sorti del loro teatro prediletto.

Il Di Napoli morì nel 1878, e dopo di lui i bei tempi finirono: il San Carlino fu distrutto nel 1884, ed ora sono passate alle baracche de' burattini tutte quelle comiche macchiette che han tenuto desto il buon umore di molte e molte generazioni, e che ormai ottengono a poco a poco il solito premio dell'ingratitudine umana: l'oblio.

Per il *guappo* però la condizione è migliore che per tanti altri suoi compagni. Basta andare a Napoli, e la commedia si può vedere quotidianamente, *gratis et amore Dei*, per i chiassi, per le vie. È la natura esuberante del napoletano che si espande, rumorosa come sempre, turbolenta, ma.... troppo spesso non corrispondente ne' fatti alle parole!

Io, frater caro, so' ttrasteverino;
  e ttutto me' pòi dì forchè ppidocchio;
  quannu facevo er carettiere a vvino,
  l'orloggio solo me costava 'n occhio:
marciavo che pparevo un signorino!
  carzoni corti insinent' ar ginocchio,
  ggiacchetta de velluto sopraffino,
  fibbie d'argento e scarpe co' lo scrocchio;
er fongo (1), a ppan de zucchero, infiorato,
  un fascione de seta su la panza
  e ar collo un fazzoletto colorato;
portavo tanti anelli d'oro ar deto
  e ccatene, che senza esaggeranza,
  parevo la madonna de Loreto. (2).

---

(1) Cappello.

(2) Cito questo sonetto dello Zanazzo dalle *Maschere e burattini* del Petrai, p. 53.

Così il gentile e ben noto poeta Romanesco fa parlare Rogantino. Ed a me sembra che questo breve ritratto di Giggi Zanazzo serva mirabilmente a tratteggiare la figura di quest' altro spaccamontagne, tardo e degenere figlio della forte schiatta di Romolo, ma discendente non indegno del soldato plautino.

A Roma il teatro dialettale ha avuto bensì il suo svolgimento, ma esso è assai moderno, e non ha mai, o quasi mai varcato il triviale repertorio delle marionette, ne' rozzi baracconi che formarono per quasi due secoli la gioia della plebe di Roma papale, come già il popolo di Roma cesarea erasi un giorno dilettato de' ludi del Circo e de' grandiosi spettacoli scenici (1).

Ma quando i buoni « Romani de Roma », stipati nel teatrucolo del burattinaio, facevano le matte risate sulle grottesche smancerie e sulle pietose avventure di Rogantino, non sapevano forse che questi a sua volta rideva di loro. E infatti si può dire che Rogantino, nato proprio sotto la cupola di S. Pietro, rispecchiava al vecchio teatro di Pallacorda (oggi Metastasio) la miserabile condizione di spirito di que' soggetti della Curia, la cui snervante dominazione infiacchì l' anima antica di Roma, che, pur sempre serbando con orgoglio il nome e la memoria degli aviti splendori, non albergava più che un popolo di pecorelle, fra cui ogni nobile e grande sentimento sarebbe stato un' irrisione.

I più bei giorni per Rogantino furono verso la metà di questo secolo, al teatrino ambulante del celebre Gaetanaccio, l' ardito impresario che, nonostante

(1) Non già che a Roma non esistessero più grandiosi spettacoli teatrali; ma questi erano riserbati alla classe dirigente laica ed ecclesiastico (Cfr. il bel libro dell' Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*). Intorno alle rappresentazioni dei burattini in Roma scrisse un buon articolo riassuntivo A. Bertolotti nel *Fanfulla* (Anno 1882, N. 64).

la severità della censura pontificale, osava dir ciò che gli altri tacevano, senza riguardo a' ricchi e ai porporati, facendosi banditore della pubblica opinione, sicchè sovente il carcere era duro premio alla sua imprudente franchezza. Ma ciò non faceva che accrescergli sempre più la stima e il favore popolare.

Lasciamo parlare il geniale ricercatore di cose romane, Costantino Maes: « Rogantino è lo spadaccino « di ottant' anni fa; grande accattabrighe, smargiasso « e millantatore all'eccesso, ma soprattutto poltrone: « è però brutale, ha un accento bizzarro, e fa sentire « assai la *r* romanesca. Talvolta fa il capo di sbirri, « e quando viene ad arrestare qualcuno, se il colpe- « vole gli sfugge, prende pel petto un innocente; e, « se qualcuno si attenta ad impedirglielo, minaccia « allora di colpire e carcerare alla rinfusa.

« La scena termina per il solito con un tafferuglio « generale da cui Rogantino scampa sempre in uno « stato compassionevole » — « Me ne hanno date » (egli dice) « ma gliene ho dette!!! » (1).

In complesso però non è cattivo, e si può dire ch' egli è una seconda edizione dell' altra maschera Romanesca dello spaccone vigliacco, *Marco Pepe*, da cui egli diversifica solo in quanto Rogantino sta solo (2), e Marco non può separarsi da quello di cui è il vivente contrasto insieme e il compagno indivisibile: *Meo Patacca*, bella figura di gagliardo spensierato, incarnazione di quella valentìa fisica che ha dato all' agro

---

(1) C. Maes. *Curiosità romane* (Roma, Perino, 1885) Vol. III, p. 12 sg. cfr. Sand. op. cit. I, 203. Non ho potuto ripescare la *pappolata* romanesca che lo Zanazzo scrisse su *Rogantino* nell' omonimo giornaletto umoristico, in uno dei primi numeri.

(2) Talora anch' egli è messo di fronte a Meo Patacca, se pure è autentico l'aneddoto riferito dal Petrai, op. cit. p. 92 sg.

Romano i più temuti, ma i più valorosi de' briganti senza peraltro ch' egli abbia le brigantesche qualità di questi ultimi; Meo Patacca, colui che insieme con Cassandrino è rimasto la maschera più caratteristica del teatro romanesco, e che dette luogo a un lungo poema di Giuseppe Berneri illustrato poi al principio del nostro secolo da quel bizzarro artista che fu Bartolommeo Pinelli (1).

« Marco Pepe » dice il Mercey (2) « non differisce dal suo compagno che in un punto essenziale; « che, cioè, Meo Patacca non teme nulla, e lui, Marco, ha « paura di tutto ». Entrambi sono la personificazione del trasteverino; e le loro opposte qualità spiccano meglio che altrove nella vecchia operetta del maestro Galanti « *Meo Patacca er greve e Marco Pepe la crapetta* », di cui si può leggere un sunto nel libercolo del Petrai (3).

Tornando a Rogantino, che cosa possiamo dir di più intorno a lui? Non si sa precisamente quand' egli nacque, ma è certo che nacque *sua sponte*, « senza conoscere della sua nobile famiglia », come dice Jorick, « altro ascendente che quel lontanissimo antenato posto « in commedia da Plauto » (4). E i primi suoi atti di presenza, per quanto si sappia, non risalgono oltre la metà del secolo scorso, quando già il classico Capitano era in piena decadenza.

---

(1) G. Berneri, *Il Meo Patacca,* ovvero *Roma in festa ne' trionfi di Vienna.* Poema giocoso nel linguaggio romanesco, illustrato con 12 disegni del Pinelli (Roma, Tip. Ed. Industr., 1884, vol. 3 in-32).

(2) Loc. cit. II p. 180; cfr. anche Sand I, 152,

(3) Op. cit. p. 37-39. Il Petrai cita i nomi di Checco Tacconi, celebre nella parte di Meo Patacca, e di un buon Marco Pepe nella persona di Pippo Tamburri.

(4) Yorick (avv. P. C. Ferrigni) *Storia dei Burattini* (Firenze, Tipografia del Fieramosca, 1894) p. 176-178.

Ricordo che nella mascherata carnevalesca del 6 febbraio 1779 l'Abate Benedetti, autore di un diario di Roma assai interessante, si presentò appunto sotto le spoglie di Rogantino, allora già certamente invalso nell'uso, facendovi, come si suol dire, furore (1).

Oggi anche per Rogantino l'astro della fortuna è tramontato, ma pur oggi rimane egli in certe occasioni il rappresentante della sua Roma; e Giggi Zanazzo, dopo essere intervenuto in questo costume al Congresso di maschere tenuto a Milano nel carnevale del 1884 (2), l'anno seguente aperse egli stesso il secondo Congresso. E il discorso inaugurale in dialetto romanesco di Rogantino (3), che costituisce forse il momento più importante e più bello della sua vita artistica, portò esso il saluto della nuova Capitale agli amici e confratelli che affluivano in Campidoglio, arrecandovi un'ultima volta la nota gaia di quella lieta genìa che ora va pur troppo scomparendo.

---

(1) Cfr. David Silvagni. *La Corte e la Società Romana ne' secoli XVIII e XIX* (Roma, Forzan e C., 1883) vol. II, cap. II p. 57-58.

(2) Lo Z. narrò le sue impressioni nell'opuscolo: *Rugantino a Milano.* (Roma, Perino, 1884).

(3) Questo discorso pronunciato il 13 febbraio 1885, può vedersi nel *Libro del carnevale* (Roma, Perino, 1885, p. 94-96).

FINE

INDICE